MIHAELA SPIRIDON

# ORIZONTURI ALE PEDAGOGIEI MUZICALE

## Principii de baza in studierea unui repertoriu pianistic

Editura NONA
Piatra-Neamt, 2007

Mihaela Spiridon

# Orizonturi ale pedagogiei muzicale

## Principii de baza
## în studierea unui repertoriu pianistic

Scanned with OKEN Scanner

Mihaela Spiridon

# Orizonturi ale pedagogiei muzicale

## Principii de baza în studierea unui repertoriu pianistic

Editura Nona
Piatra-Neamț 2007

Scanned with OKEN Scanner

*Procesare şi tehnoredactare:* Florin Podariu
*Copertă:* Gheorghe Diaconu
*Culegere text*: Lăcrămioara Gheghici

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a Romnâniei
SPIRIDON MIHAELA
Orizonturi ale pedagogiei muzicale: principii de bază în studierea unui repertoriu pianistic - Mihaela Spiridon-
Piatra – Neamț: Editura Nona, 2007
ISBN 978 – 978-973-7979-42-1

371.3: 786.2

Scanned with OKEN Scanner

# CUVÂNT INTRODUCTIV

Aşa cum o artă nu poate exista fără creatorul ei, opera acestuia nu poate exista fără punerea ei în valoare de către cei care au harul de a o putea face. Spre deosebire de cei care receptează mesajul artistic, „traducătorul" operei de artă este caracterizat de o atitudine creatoare, atitudine pe care o ia în urma unei impetuoase nevoi de a-şi exprima o anumită stare a fiinţei sale. Această descărcare este posibilă în cazul muzicienilor prin modelarea şi finisarea unui anumit material sonor.

Lucrarea de faţă intenţionează să contribuie la clarificarea şi sistematizarea multiplelor aspecte care pot determina o traducere cât mai fidelă a unor repertorii, luând deopotrivă în consideraţie factorii obiectivi şi subiectivi care o însoţesc.

În elaborarea acestui studiu nu puteam face abstracţie de cerinţele actuale ale învăţământului muzical modern care, bazându-se pe cele mai noi concepte ale psihologiei sau pedagogiei, dau o nouă orientare sistematică şi progresivă scopului său final.

Primul capitol – **RELAŢIA PROFESOR-ELEV ÎN PERSPECTIVA ABORDĂRII UNUI REPERTORIU** – face referiri la cunoaşterea personalităţii elevului sub toate aspectele: temperament, inteligenţă, caracter, aptitudini, precum şi la însuşirile pe care trebuie să le aibă sau să le dobândească un bun pedagog în vederea unei optime activităţi la clasă. Numai analizând foarte atent şi profund cele două individualităţi se poate discuta apoi despre relaţionarea lor şi obţinerea unui mediu constructiv.

Capitolul al doilea – **METODOLOGIA ATRIBUIRII UNUI REPERTORIU** – analizează deziderateleesenţiale care contribuie la o justă orientare a profesorului către un repertoriu adecvat. Sunt expuse aici probleme legate de dificultatea şi



Scanned with OKEN Scanner

volumul repertoriului, de relația care apare între piese precum și de necesitatea instaurării unei continuități în timp. De asemenea, este abordată problema destul de acută a monotoniei stilistice și sunt prezentate toate repercusiunile ei negative asupra dezvoltării viitorilor muzicieni.

Capitolul al treilea – **METODOLOGIA STUDIERII ȘI FINISĂRII UNUI REPERTORIU** – include analiza concretă a două repertorii: unul pentru ciclul gimnazial și unul pentru cel liceal. Această analiză cuprinde aspecte ale genurilor și formelor în care au fost scrise piesele respective precum și coordonatele stilistice referitoare la perioadele și compozitorii cărora le aparțin. De asemenea, capitolul conține delimitarea diferitelor variante și etape de studiu, cu specificarea și sublinierea importanței pe care o are ierarhizarea logică a acestora. Cu atât mai mult cu cât este bine știut faptul că orice abatere sau salt de la ordinea firească a parcurgerii integrale a tuturor fazelor de pregătire va avea consecințe neplăcute în cele mai neașteptate momente.

Capitolul al patrulea – **PREGĂTIREA PSIHOLOGICĂ A ELEVULUI PENTRU MANIFESTĂRILE PUBLICE** – tratează atât probleme legate de psihicul acestuia, de felul cum poate fi influențat și ajutat de către profesor, precum și probleme de altă natură care pot afecta siguranța și dorința de a fi prezent pe scenă. Am considerat absolut necesară prezența acestui capitol deoarece nu puține sunt situațiile în care, în pofida unei bune pregătiri tehnice și artistice, momentul solistic se poate solda cu un eșec tocmai datorită minimalizării acestui aspect.

Ultimul capitol – **CONSIDERAȚII FINALE** – însumează câteva concluzii asupra întregii lucrări, fundamentate în urma parcurgerii și sintetizării unor valoroase tratate de specialitate și a experienței mele la catedră.



Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL I

## RELAȚIA PROFESOR – ELEV ÎN PERSPECTIVA ABORDĂRII UNUI REPERTORIU

*„Un pedagog autentic nu se evaluează pe sine cu seriozitate decât din punctul de vedere al elevilor săi."*
H.G. Neuhaus

Orice schemă sau formulă magică de a consemna esența acestei legături ar constitui doar o încercare nereuşită, datorită bogăției de nuanțe, trăiri, sentimente şi gânduri, deseori contradictorii. În încercarea de a rezolva această reală problemă a relației profesor-elev s-ar putea porni de la zicala latină „Similis simili gaudet", perfecta comuniune între cei doi constituind una din condițiile esențiale ale rodniciei procesului pedagogic.

Principalul obiectiv pe care profesorul este dator să-l urmărească este acela de a proceda astfel încât, la un moment dat să nu-i mai fie atât de necesar elevului, să-l deprindă pe acesta cu o gândire şi cu o metodă de lucru de sine stătătoare, să-i formeze conştiința propriilor sale posibilități şi priceperea de a-şi atinge scopul. Toate acestea vor conduce la maturizarea elevului, dincolo de care începe măiestria. Cu cât elevul este mai talentat, cu atât este mai legitimă cerința unei răspunderi şi a unei independențe mai timpurii. Profesorul trebuie să fie conştient că el reprezintă doar unul din multiplii factori din viața elevului, una din impresiile cu care acesta rămâne în toată existența sa, alături de multe altele.

Spre deosebire de profesorul de cultură generală care lucrează cu un colectiv de elevi, pentru profesorul de instrument devine o necesitate cerința unei profunde înțelegeri



Scanned with OKEN Scanner

a psihologiei copiilor şi adolescenţilor, cu particularităţile lor de vârstă şi temperament. Aşadar, o condiţie „sine qua non" în demersul instructiv pianistic o reprezintă cunoaşterea perfectă a formulei psiho-fizice a elevului.

Cel mai uşor accesibil procedeu este observarea activă a comportamentului general al copilului şi nu doar cel manifestat în cadrul orei de instrument, comportament care îi determină o anumită formulă psiho-fizică. Astfel, în fiecare manifestare comportamentală, profesorul va trebui să discearnă o serie de variabile psihice ca: inteligenţă, caracter, temperament, aptitudini, afectivitate, motivaţie etc.

Trebuie specificat însă faptul că nu orice act de comportament relevă neapărat ceva despre personalitatea elevului, de aceea profesorului îi revine sarcina de a depista şi interpreta corect aceste acte. Dacă interpretarea este eronată sau superficială se va ajunge la un psihodiagnostic neclar care va impune, la rândul său, un mod neadecvat de acţiune. Aşadar, este de preferat ca anterior conturării unei concluzii, aceasta să fie reţinută doar ca ipoteză, urmând ca, ulterior unui număr de verificări, să se poată spune că a fost determinată o dominantă sau alta, componentă a personalităţii elevului.

În momentul în care profesorul a ajuns la un psihodiagnostic cât de cât complet, îi revine obligaţia să se gândească şi să ia în consideraţie variabilitatea acestuia în timp. Elevul trebuie privit ca o personalitate unică, în continuă schimbare şi dezvoltare. De aceea, în perioada de şcolarizare nu se poate vorbi de un psihodiagnostic definitiv dacă avem în vedere faptul că în această perioadă personalitatea elevului este pe cât de mobilă pe atât de labilă.

Supraveghind cu atenţie atât deficienţele cât şi calităţile elevului, profesorul va trebui să-i scoată în evidenţă aspectele pozitive astfel încât elevul să se simtă susţinut permanent de o atitudine constructivă, încurajatoare. Spun aceasta deoarece la



Scanned with OKEN Scanner

majoritatea elevilor predomină unele laturi al înzestrării muzicale asupra altora, în foarte rare cazuri toate elementele acesteia fiind la fel de valoroase. Iată ce spunea în acest sens reputatul pedagog H.G. Neuhaus: „Talentele nu pot fi create, dar se poate crea o „cultură", un teren prielnic pe care să crească şi să se dezvolte adevăratele talente."

Profesorul de instrument trebuie să fie în primul rând un „tălmăcitor" de muzică, acest lucru fiind necesar mai ales în anii de început. O practică depăşită, pe care, din nefericire, o întâlnim destul de des, este aceea în care profesorul impune un anumit ordin, o anumită indicaţie pe care elevul este obligat s-o respecte „ad litteram". Fiecare pedagog ar trebui să ştie cât de mult se poate abate de la această disciplină „militară" în funcţie de personalitatea fiecărui elev. Desigur că, în cazul unor elevi lipsiţi de simţ artistic şi iniţiativă, se va recurge, în ultimă instanţă, şi la această metodă imperativă. Când elevul nu poate prezenta o viziune interpretativă proprie, în locul lui şi pentru el va lucra profesorul, în speranţa că într-un viitor oarecare acest fapt îl va ajuta în afirmarea propriilor trăiri. Nu este mai puţin adevărat că, nu de puţine ori, o uriaşă cantitate de muncă, eforturi, cunoştinţe, se soldează cu un rezultat derizoriu în cazul unui elev mai slab.

Cu totul alta este situaţia când elevul este foarte dotat şi receptiv. Cu acesta, profesorul se va transforma într-un coleg mai mare, cu o vastă practică şi cu multe cunoştinţe, care discută cu un coleg mai tânăr despre teme preferate. Astfel, pedagogia profesională va deveni treptat educaţie adevărată, o formă pură de comunicare şi apropiere, bazată pe devotamentul comun faţă de artă. Metoda „dresării" de care pomeneam puţin mai înainte este în general puţin recomandată mai ales în cazul unui elev deosebit. Tendinţa de a obţine de la un astfel de elev o copie fidelă a ceea ce simte, gândeşte sau face profesorul său este un procedeu nesănătos pentru ambii, o operă muzicală



Scanned with OKEN Scanner

putând suporta diferite interpretări fără limitarea la un şablon impus.

Pretenţiile profesorului faţă de elev trebuie să aibă logică, dozarea sarcinilor făcându-se în funcţie de vârsta şi temperamentul elevului, sensibilitatea artistică şi aptitudinile sale muzicale. În expunerile sale profesorul trebuie să procedeze cu tact pedagogic, cu răbdare şi calm, întrebuinţând un ton serios dar prietenesc totodată, punctat, când este cazul, cu accente de umor şi ironie fină. Fiecare indicaţie sau sugestie va trebui să fie clară, concretă, argumentată, astfel încât lecţia să nu sufere din cauza generalităţilor sau verbalismului exagerat. Un profesor bun, care ştie ce vrea, vorbeşte puţin şi bine, cele spuse de el având mai ales valori de clarificare şi orientare, de transmitere a esenţialului. Marele pedagog A. Rubinstein spunea de altfel: „Nu daţi elevilor toate sfaturile posibile, ci doar pe cele utile."

În munca sa, profesorul de instrument se va adresa în egală măsură atât intelectului cât şi afectivului, deoarece muzica este înainte de toate o artă care presupune o imensă participare afectivă. În cazul unor nereuşite de moment apar la unii profesori reacţii nervoase manifestate prin violenţe verbale sau chiar fizice. Acestea din urmă, sarcasmele sau observaţiile descurajatoare nu-şi au locul în învăţământul muzical-instrumental. Afirmaţii de genul: „Niciodată nu vei reuşi nimic" sau „Nu vei deveni niciodată un pianist adevărat" nu vor face altceva decât să demobilizeze elevul, pe când un reproş formulat în genul: „Dacă doreşti să te ridici la valoarea lui X poţi s-o faci doar cu muncă şi seriozitate" va avea un efect stimulativ. În special la elevii mai sensibili, criticile prea violente însoţite de un limbaj necontrolat pot da un complex de inferioritate care cu greu va putea fi depăşit.

A. Casella îi sfătuia astfel pe mai tinerii săi colegi: „Întâlnirea cu elevul să fie pentru acesta o profundă bucurie,



Scanned with OKEN Scanner

evenimentul esențial care îi luminează săptămâna și este așteptat cu nerăbdare. În nici un caz ea nu trebuie să se petreacă într-un climat rece și distant, fără entuziasm, ci să reprezinte un act de credință celebrat într-o perfectă comuniune sufletească între profesor și elev. Să fie pentru amândoi o comună sforțare spre lumina unei cunoașteri mai bune, să fie plină de acea seninătate pe care numai revelația frumosului o poate da."

Munca dusă cu fiecare elev în parte face mai ușoară stabilitatea unei legături directe între profesor și elev, profesorul având o mai largă posibilitate de a cunoaște și influența elevul nu numai în ceea ce privește strict îndrumarea de specialitate, ci și din punct de vedere uman. Pe lângă o bună pregătire profesională care cuprinde cunoașterea teoretică și practică a materiei pe care o predă, o primă condiție pentru reușita muncii pedagogice o reprezintă ținuta etică ireproșabilă și vocația pentru activitatea didactică. Aceasta se manifestă prin dragoste față de copii, prin interesul și entuziasmul cu care profesorul dorește să facă din fiecare elev nu numai un bun pianist ci și un bun muzician.

Prin caracterul său, voință, stăpânire de sine, consecvență și siguranță în tot ce face, profesorul va trebui să insufle elevilor săi dragoste și interes pentru adevărata valoare, seriozitate și conștiinciozitate în obținerea unor succese meritorii. Procesul de influențare are loc gradat, cu fiecare lecție sau alt gen de întâlnire cu elevii și este la fel de important în formarea acestora ca însuși conținutul tehnic-muzical al lecțiilor.

Un aspect foarte important – neglijat câteodată de unii profesori – este acela de a cerceta permanent literatura de specialitate, frecventarea manifestărilor muzicale de toate genurile, urmărirea audițiilor susținute și de elevii altor clase, precum și interesul pentru lărgirea orizontului general. Poate, nu ar fi lipsit de importanță să amintim aici cuvintele aceluiași



Scanned with OKEN Scanner

mare pedagog H.G. Neuhaus: „Idealul pedagogului este acela de a şti şi a putea mai mult şi mai bine decât elevul, fie el cel mai genial dintre aceştia."

Este, de asemenea, foarte necesar ca profesorul de instrument să ia parte la întâlnirile periodice ale cadrelor de specialitate. În cadrul acestora, pe lângă exprimarea opiniilor individuale, ideal ar fi ca profesorii să se prezinte în calitate de solişti, acest gen de manifestări însemnând un mare câştig mai ales pentru şcolile din oraşele în care nu există o stagiune permanentă a manifestărilor muzicale.

Se subînţelege însă că, pe lângă buna pregătire şi activitatea profesorului, procesul predării unui instrument depinde în egală măsură şi de munca şi însuşirile elevului. Acesta nu va putea obţine rezultatele dorite dacă nu va dispune de o bună sănătate fizică şi psihică, precum şi de o serie de însuşiri absolut indispensabile învăţământului muzical.

Se spune deseori că, pentru a putea învăţa un instrument, copilul trebuie să aibă talent. Dar ce presupune acesta? Conform definiţiei, el însumează un complex de aptitudini armonios îmbinate care sunt solicitate şi dezvoltate în timp. Aşadar nu se poate vorbi de talent la vârsta începerii învăţământului muzical, ci de anumite predispoziţii înnăscute de natură psiho-anatomo-fiziologică.

**Simţul ritmului** se găseşte aproape la orice copil normal dezvoltat şi îşi are originea chiar în fenomenele fiziologice fundamentale ale pulsului şi respiraţiei precum şi în jocurile copiilor care au în general un puternic caracter ritmat. Nu fără temei, ritmul unei piese muzicale este adesea asemuit cu pulsul unui organism viu, aidoma oricărui organism sănătos căruia îi este proprie o unitate ritmică a acţiunilor sale vitale. În interceptarea unei piese muzicale, ritmul în general trebuie apropiat mai mult de metrică decât de aritmie.



Scanned with OKEN Scanner

**Auzul muzical** constă în capacitatea de a recunoaşte sunetele muzicale după înălţimea şi timbrul lor. Practica face deosebire între auzul muzical relativ şi cel absolut. Acesta din urmă este de multe ori supraapreciat, însă nu constituie o condiţie indispensabilă pentru a putea deveni un bun instrumentist, deoarece muzica nu reprezintă sunetele izolate ci raportate unele la altele. Este suficient dacă elevul posedă un auz relativ foarte bun care să-i permită recunoaşterea acestor raporturi.

**Auzul interior** constă în capacitatea de a ne imagina sunetele în desfăşurarea lor melodică, armonică şi ritmică. Aceasta presupune „a gândi" în sunete şi combinaţii de sunete, „a auzi" un text muzical la o simplă lectură fără ajutorul instrumentului. Dezvoltarea auzului interior reprezintă una din cele mai importante cerinţe în învăţământul muzical, acesta formându-se şi dezvoltându-se pe parcurs.

Auzul interior are rolul determinant în emiterea sunetului instrumental, el acţionând prin intermediul centrilor nervoşi asupra aparatului pianistic iar acesta la rândul său tastatura.

**Sensibilitatea muzicală** presupune atitudinea afectivă interesată a copilului pentru o muzică pe care o percepe, îi place şi încearcă să o redea. Din această sensibilitate se dezvoltă muzicalitatea care va duce la înţelegerea activă a liniei melodice, a frazării şi a sensurilor.

**Memoria muzicală** se află într-un strâns raport cu muzicalitatea şi auzul muzical, acesta din urmă fiind în ultimă instanţă un efect de memorie al sunetelor, al raportului de înălţime şi culoare dintre ele. Memoria muzicală se cere formată şi dezvoltată prin exerciţiu chiar de la primele lecţii de instrument, deoarece interpretarea unei piese presupune o dezinvoltură totală atât în privinţa laturii mecanice cât şi cunoaşterea perfectă a partiturii. Ba chiar mai mult, memoria joacă un rol primordial în dezvoltarea imaginaţiei, drumul



Scanned with OKEN Scanner

dezvoltării acesteia presupunându-l în prealabil pe cel am memoriei.

Printre însuşirile fundamentale cerute copiilor care doresc să înveţe un instrument se numără, nu în ultimul rând, şi **înclinaţia către muncă.** Este bine ca de la început elevii să ştie că în spatele viselor frumoase şi al succeselor viitoare se ascunde o muncă intensă şi perseverentă, ore întregi de studiu individual, sacrificii neplăcute uneori pentru vârsta lor, precum şi o foarte bună capacitate de organizare a timpului.

Sârguinţa, conştiinciozitatea şi ordinea în munca pe care o vor desfăşura vor duce treptat la o autoperfecţionare continuă şi implicit la obţinerea unor rezultate remarcabile care vor recompensa pe deplin eforturile depuse.



Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL II

## METODOLOGIA ATRIBUIRII UNUI REPERTORIU

*„Procesul de învățământ este de neconceput*
*fără un adecvat și valoros material didactic și uman."*
M. D. Răducanu

Repertoriul constituie elementul fundamental al educației muzicale pe care o primește elevul-pianist. De alegerea repertoriului, de eșalonarea și gradarea lui în raport cu capacitățile și perspectivele elevului, depind în mare măsură rezultatele muncii pedagogice și formarea viitorului instrumentist. Iată de ce, alcătuirea planului de repertoriu individual constituie o serioasă și dificilă problemă atât pentru profesorii cu o vastă experiență, cât mai ales pentru cei care se află la începutul unei cariere didactice. Aceasta presupune multă profunzime psihologică, spirit de orientare, intuiție și un deosebit tact pedagogic din partea celui care îndrumă tinerii pianiști către marea performanță.

În general, în stabilirea pieselor care alcătuiesc repertoriul se aplică normele programei școlare specificului fiecărui elev în parte, în funcție de particularitățile de vârstă și de nivelul la care se află acesta în momentul respectiv. Referitor la acest ultim aspect, o foarte mare importanță o are cunoașterea prealabilă a posibilităților tehnice și de expresie ale elevului precum și nivelul calitativ la care vor putea fi finisate piesele respective, într-o anumită perioadă de timp.

O frecventă greșeală care apare la unii profesori este aceea de a transforma literatura pianistică în literatură didactică. Acești profesori adaptează marile capodopere ale maeștrilor compoziției la nivelul clasei respective, inversând astfel



Scanned with OKEN Scanner

raportul normal de ridicare a elevului la nivelul operei. Compoziția nu este adaptabilă la diferitele faze de dezvoltare ale elevului (gimnaziu, liceu, învățământ superior), valorile estetice nefiind compatibile cu gradarea didactică planificată. În consecință, programa școlară nu trebuie respectată „ad literam" ci trebuie privită doar ca un punct de plecare și îndrumare în munca deosebit de dificilă a pedagogului, mai mult sau mai puțin experimentat. Este bine ca elevilor să li se încredințeze spre studiu repertorii care să-i avantajeze dar și repertorii care să necesite învingerea unor dificultăți puse pe mai slaba dezvoltare a unor aptitudini. Dacă, de exemplu, un elev dovedește că dispune de o bună agilitate a degetelor și în general nu întâmpină dificultăți în rezolvarea tehnică a unui material însă este crispat și dur în sonorități, profesorul va introduce în fișa de repertoriu lucrări mai lente, cantabile, de atmosferă, care îi vor necesita o deosebită grijă a tușeului și un control mai exigent al auzului.

De asemenea, piesele care alcătuiesc un anumit repertoriu trebuie să asigure o continuitate perfectă a evoluției instrumentale în timp. Nu de puține ori, acest aspect este neglijat și se ajunge în situația în care, de exemplu, la un moment dat, cerința de a studia o lucrare de Fr. Chopin devine foarte acută, profesorul descoperă că în repertoriile precedente elevul nu a lucrat nici o altă piesă romantică, ceea ce inevitabil va duce la întâmpinarea unor mari dificultăți de pedalizare, frazare, legato de cantilenă, susținere etc. Așa după cum, desigur, nu i se va încredința spre studiu unui elev o sonată de L. van Beethoven fără a parcurge în prealabil sonatinele, rondourile, temele cu variațiuni care vor pregăti atât din punct de vedere tehnic cât și stilistic capacitatea de înțelegere și realizare a unui important opus.

O altă deficiență în alcătuirea unui repertoriu o reprezintă elementul de compensație care trebuie să caracterizeze piesele



Scanned with OKEN Scanner

componente. Acestea trebuie să aibă un grad diferit de dificultate, să fie accesibile elevului şi să aibă ca obiectiv central dezvoltarea armonioasă şi echilibrată a tuturor laturilor care contribuie la formarea viitorului pianist. În această idee este bine ca profesorul să nu opteze doar pentru piese de mari dimensiuni, încărcate din punct de vedere tehnic şi emoţional, ci să alterneze studiul acestora cu piese miniaturale care să permită elevului desfăşurarea tuturor posibilităţilor de care dispune, într-o „pilulă de muzică".

În momentul în care numărul pieselor încredinţate spre studiu este exagerat de mare, elevul nu va reuşi decât cu foarte mare greutate să le realizeze, ceea ce va duce la un anumit tip de stagnare în evoluţia sa. În această situaţie se află elevii care, nu din vina lor, nu reuşesc întotdeauna să ducă piesele până la final, oprindu-se fie la repriza unei părţi de sonată, fie la parcurgerea doar a câtorva variaţiuni sau, şi mai grav, doar la preludiu, neglijând întregul pe care acesta îl formează împreună cu fuga din ***Clavecinul bine temperat*** de J. S. Bach, Iată de ce, în alegerea pieselor, trebuie avut în vedere ca principal scop atingerea de către elev a unui anumit nivel de dezvoltare tehnică şi estetică, urmărind ca întotdeauna calitatea să primeze cantităţii, pentru a putea permite astfel posibilitatea parcurgerii şi realizării repertoriului integral şi nu oricum.

Şcoala modernă de instrument trebuie să utilizeze material didactic care, paralel cu educarea şi dezvoltarea deprinderilor tehnice necesare, să sensibilizeze şi să dezvolte fondul afectiv muzical al elevului. De aceea este de evitat încredinţarea spre studiu a unor piese interesante din unele puncte de vedere, dar fără folos instructiv-pedagogic. Pot apărea situaţii în care un elev are reţineri sau chiar repulsie faţă de o anumită lucrare sau faţă de un anumit gen de piese. În acest caz nu este indicat ca profesorul să insiste asupra studiului



Scanned with OKEN Scanner

acelei piese, mult mai inspirată fiind găsirea unei alte lucrări care să conțină aceeași problematică.

În cazul opțiunii pentru un plan de repertoriu defectuos alcătuit, se vor ivi întotdeauna urmări nefavorabile atât pentru elev cât și pentru profesor. De aceea, este recomandată cunoașterea foarte profundă a întregului material propus spre studiere, pentru a evita situațiile neplăcute în care, după câteva lecții, profesorul să-și dea seama că una din piese nu era indicată în acel moment. Revenirea pedagogului asupra unei hotărâri luate doar cu câtva timp înainte afectează încrederea elevului și contribuie la scăderea prestigiului profesorului în fața acestuia. Desigur că ar fi absurd să i se ceară unui profesor să aibă în repertoriu toate piesele pe care elevii săi le au în studiu dar, în același timp, este justificată cerința ca el să aibă o cât mai largă cunoaștere a literaturii pianistice din toate epocile, genurile și stilurile.

Alegerea materialului de studiu în mod mecanic și întotdeauna același pentru fiecare nouă generație de elevi va duce inevitabil la sărăcirea orizontului muzical al profesorului, elevilor și, nu în ultimul rând, al școlii. Această practică are drept consecință prezentarea în examene, competiții sau recitaluri a aceloraşi sonatine, rondouri etc., lucrări geniale dealtfel, transformate în adevărate „șlagăre-șablon" după bunul plac al fiecărui profesor. Aspectul devine cu atât mai dăunător cu cât această limitare îngustează considerabil posibilitățile de lărgire ale culturii muzicale pe care elevii o dobândesc în anii de școală, știut fiind faptul că aceștia sunt mult mai receptivi la tot ce este nou în repertoriul lor sau al colegilor.

Reacția emoțională declanșată de conținutul muzicii constituie momentul central al trăirii afectiv-emoționale, atracția către o piesă sau alta fiind determinată de satisfacția estetică produsă de acestea. Este deci firesc să utilizăm în procesul de educație muzicală un material cu un conținut



Scanned with OKEN Scanner

emoțional cât mai bogat. Cu cât elevul va avea o sensibilitate muzicală mai pronunțată, cu atât va fi mai atras de conținutul muzicii, iar participarea sa afectiv-intelectuală în procesul interpretării va fi de o intensitate mai ridicată.

În cele ce urmează, mă voi opri puțin asupra materialului folosit în învățământul pianistic din anii de școală. În general, piesele de repertoriu lucrate în școlile de muzică sunt limitate doar la câțiva compozitori clasici și romantici, preferați pentru accesibilitatea lucrărilor lor și pentru libertatea de interpretare pe care, în mod justificat, ar permite-o. Nu de puține ori sunt evitate piesele compozitorilor preclasici care, prin ritmul lor precis și scriitura contrapunctică sau polifonică, constituie de fapt cea mai bună școală în educarea auzului intern.

De asemenea, se neglijează abordarea lucrărilor aparținând compozitorilor moderni și contemporani care, prin noile tehnici de compoziție, descoperă modalități noi de exprimare, un ansamblu din ce în ce mai vast de particularizare și diversificarea a imaginii sonore. Și asta în condițiile în care nu puțini au fost compozitorii care din dragoste și interes pentru cei mici au creat o muzică pe înțelesul lor, pe măsura posibilităților pe care aceștia le au la o vârstă fragedă, sau au redat în lucrările lor scene din și despre viața copiilor. Dacă ar fi să amintim doar: ***Albumul pentru Anna Magdalena*** și ***Cărticica pentru fiul meu Friedmann*** de J. S. Bach, ***Albumul pentru tineret*** și ***Scene pentru copii*** de R. Schumann, ***Album pentru copii*** de P. I. Ceaikovski, ***Pentru copii*** de B. Bartok, ***Viziuni fugitive*** de S. Prokofiev, ***Colțul copiilor*** de Cl. Debussy, am putea ușor observa ce largă paletă repertorială ne-a fost pusă la dispoziție de mari nume ale istoriei muzicii. Și, de ce nu, poate ar trebui să reconsiderăm muzica românească, destul de evitată în ultimii ani.

Nu se poate vorbi însă de studiul unui repertoriu neglijând tehnica instrumentală. De altfel, studiul pieselor începe destul



Scanned with OKEN Scanner

de devreme şi continuă paralel cu exerciţiile şi studiile pe toată perioada şcolarizării pianistice. Profesorului îi revine sarcina de a urmări cu aceeaşi exigenţă atât acurateţea tehnică a pieselor cât şi problemele de interpretare. În ultimul timp, o tendinţă din ce în ce mai evidentă este neglijarea studiilor şi exerciţiilor tehnice, nu de puţine ori, absenţa acestora punându-şi amprenta în realizarea pieselor de repertoriu. Studierea sistematică a acestui gen muzical va avea ca urmare nu doar însuşirea şi dezvoltarea treptată a priceperilor şi deprinderilor corecte, ci şi rezolvarea problemelor tehnice pe care le ridică lucrările studiate. Este bine ca alegerea studiilor să cuprindă mai mulţi autori şi culegeri diferite, avându-se în vedere gradarea necesară după categoriile de probleme tehnice pe care acestea le ridică.

De la bun început, trebuie specificat că, din punct de vedere metodic, piesele de repertoriu se deosebesc de exerciţii şi, în bună parte de studii, prin aceea că, dincolo de realizarea tehnică piesele pun şi probleme de concepţie, stil, interpretare, toate aceste aspecte ducând spre o cât mai completă şi exactă exprimare a conţinutului de idei. Deoarece şi în studii găsim un conţinut muzical care trebuie just înţeles şi interpretat, multe principii şi indicaţii metodice date cu privire la studii sunt valabile şi în studiul pieselor propriu-zise.

În concluzie, un aspect foarte important în alegerea pieselor unui repertoriu este acela al diversităţii acestora ca grad de dificultate, stil, formă, caracter şi conţinut, în aşa fel încât principalul obiectiv să devină dezvoltarea armonioasă şi echilibrată a tuturor laturilor ce constituie formarea viitorului pianist.



Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL III

## METODOLOGIA STUDIERII ŞI FINISĂRII UNUI REPERTORIU

*„Adevărata şi unica noastră religie,singurul nostru punct de sprijin de nezdruncinat este textul scris"*
D. Lipatti

### 1. GENERALITĂŢI

În urma acestor observaţii şi a concluziilor care se impun cu privire la necesitatea îmbogăţirii şi înnoirii materialului studiat în anii de şcoală, mă voi referi în continuare la problemele strict metodice legate de predarea şi studierea pieselor în diferitele lor genuri, forme şi stiluri, de-a lungul dezvoltării creaţiei muzicale. Pentru a putea discuta însă despre modul în care trebuie lucrate piesele care alcătuiesc un repertoriu, este necesar mai întâi să cunoaştem etapele prin care acestea trec pentru a se putea ajunge la prezentarea lor pe scenă.

Primul contact cu piesa are ca scop esenţial cunoaşterea textului, care se realizează fie prin lectura mintală a acestuia, fie prin descifrarea lui la pian. În această etapă, profesorul trebuie să comunice elevului, într-o formă concentrată, principalele elemente stilistice ale lucrării: tonalitatea, măsura, caracterul şi forma, precum şi câteva date istorico-biografice ale compozitorului respectiv, acest aspect întregind imaginea de ansamblu pe care elevul o va urmări până la forma ei finală.

În cazul unui text care aparţine unui autor sau stil studiat anterior, elevul va găsi chiar de la început puncte de legătură cu noua piesă, ceea ce va duce la o viziune generală mai rapidă asupra acesteia. Cu totul alta este situaţia în care abordarea unei



Scanned with OKEN Scanner

piese nu găseşte antecedente în repertoriile parcurse deja, în acest caz urmând ca reperele interpretării să fie clarificate pe parcursul cunoaşterii morfologice a lucrării. Lecţia în care se începe predarea unei piese noi cere din partea profesorului o pregătire deosebită, evitându-se ipostaza în care acesta începe examinarea textului în prezenţa elevului şi împreună cu el. Acest fapt, pe lângă timpul pierdut, poate determina slăbirea încrederii pe care elevul o are în profesorul său.

Etapa însuşirii motrico-expresive a textului este mai complicată şi complexă şi se desfăşoară pe o durată de timp mai lungă. În această etapă se vor analiza în amănunt toate formulele metro-ritmice, modulaţiile, frazările, digitaţiile şi modurile de atac, apoi se va proceda la împărţirea piesei în fragmente cu grade diferite de dificultate tehnică sau expresivă. În cazul în care în partitură nu există nici un fel de indicaţii cu privire la aspectele dinamice, agogice sau de pedalizare, profesorul va nota toate sugestiile sale pe text, aşa după cum şi în cazul unor digitaţii necorespunzătoare va opta pentru varianta cea mai potrivită şi comodă.

În studiul amănunţit al unei piese, fiecare fragment va fi lucrat mai întâi cu mâinile separate (în cazul unei piese polifonice se va lucra pe voci), într-un tempo foarte rar, cu maximă exigenţă în respectarea textului, ascultarea şi corectarea fiecărui sunet. Într-o fază următoare, tot prin metoda studiului separat, se va trece la realizarea gradaţiilor dinamice, la stabilirea ireproşabilă a punctuaţiei care va permite o frazare corespunzătoare, precum şi la verificarea foarte atentă a formulelor metro-ritmice pentru a fi eliminate aproximările (dacă este nevoie se procedează la subdiviziunea pe valori).

Trecerea la redarea fragmentului cu ambele mâini (în cazul unei piese polifonice la toate vocile) se va face pornind de la un tempo lent mergând treptat până aproape de cel final, perfectând totodată şi sonorităţile, prin căutarea şi alegerea



Scanned with OKEN Scanner

celor mai adecvate culori timbrate, pentru exprimarea conținutului emoțional al fragmentului studiat. Chiar după ce piesa a fost învățată cu ambele mâini, este recomandată folosirea alternativă a studiului separat cu cel împreună, metodă foarte utilă în ridicarea randamentului de automatizare.

Având în vedere faptul că studiul unei piese nu se epuizează într-un scurt interval de timp, nici profesorul nu va expune toate problemele deodată, ci eşalonat, raportat la conținutul fiecărei lecții. De asemenea, în studiul piesei, profesorul nu va urmări doar realizarea mecanică a acesteia, ci şi descoperirea de către elev a conținutului de idei pe care îl cuprinde piesa respectivă.

O altă etapă o constituie memorarea piesei. Aceasta nu trebuie să urmărească doar aspectul motric, să nu fie deci mecanică, ci să se bazeze pe cunoaşterea profundă a structurii piesei. Memorarea poate fi facilitată şi prin priceperea elevului de a separa elementele liniei melodice de cele propriu-zis ornamentale, precum şi de găsirea unor puncte de reper pe care se poate sprijini la trecerea de la un fragment la altul. De asemenea, o memorare completă o implică şi pe cea a pauzelor, adesea neglijate, precum şi a tuturor indicațiilor referitoare la dinamică, agogică, frazare etc.

În cazul elevilor avansați, memorarea se face în mod conştient, chiar odată cu începerea studierii piesei, uşurându-se astfel procesul de finisare motrică şi artistică. La elevii începători este necesară mai întâi parcurgerea temeinică a textului până la formarea unor solide reflexe mecanice, urmând ca abia după ce aceştia s-au familiarizat pe deplin cu particularitățile structurale ale piesei, să aibă loc procesul de memorare.

Cu cât textul este mai bine şi corect memorat, cu atât aprofundarea piesei în toate detaliile sale este mai uşoară, deoarece privirea nu trebuie să se mai plimbe permanent între



Scanned with OKEN Scanner

partitură şi claviatură, atenţia şi concentrarea fiind îndreptate exclusiv asupra problemelor de natură artistică.

Sintetizarea acestei munci în forma finală pe care trebuie s-o capete piesa, include o serie de parametri pe care elevul îi urmăreşte simultan. Iată în ce constă enorma dificultate a adevăratei finisări interpretative. Cu toate că problemele de interpretare nu se pun doar într-un stadiu avansat de lucru, ele preocupând elevul chiar de la prima citire a piesei, uneori este nevoie de căutări îndelungate pentru găsirea de către acesta a ideii generale şi a atmosferei caracteristice piesei.

În orientarea către o interpretare justă şi originală, de un foarte mare folos se dovedeşte a fi cunoaşterea şi formarea unor concepţii clare despre maniera de cânt şi trăsăturile stilistice proprii fiecărei epoci în parte. Aceasta cu atât mai mult cu cât, în privinţa operelor muzicale aparţinând secolelor trecute, s-a format şi cristalizat cu timpul o unanimă concepţie generală asupra interpretării. De asemenea, ascultarea unor versiuni valoroase şi frecventarea cu regularitate a manifestărilor artistice pot stimula imaginaţia şi creativitatea viitorului pianist, însuşiri absolut necesare în procesul interpretativ. Receptivitatea muzicală spontană a elevului, oricât ar fi de dotat, se dovedeşte insuficientă dacă profesorul nu intervine prompt, însufleţind şi clarificând predispoziţiile naturale ale acestuia. Astfel, în final se va obţine o interpretare fundamentată pe înţelegerea profundă a piesei şi nu pe o reacţie subiectivă.

Desigur că nu toate piesele care alcătuiesc un repertoriu vor cunoaşte aceeaşi dinamică în procesul de învăţare, ele aflându-se în etape diferite la un moment dat. În paginile următoare am preferat să fac referiri concrete asupra a două seturi de repertorii vizând grade diferite de înaintare pianistică, încercând să cuprind elementele caracteristice esenţiale ale



Scanned with OKEN Scanner

fiecărui stil, elemente față de care nu se poate face abstracție indiferent de faza de lucru în care s-ar afla piesele respective.

Primul repertoriu cuprinde: ***Sonata în Fa major*** de Domenico Scarlatti, ***Sonatina vieneză nr.6 în Do major*** de Wolfgang Amadeus Mozart și ***Cântec fără cuvinte op. 30 nr. 3 în Mi major*** de Felix Mendelssohn-Bartholdy. Pe lângă varietatea stilistică pe care o implică, aceste piese oferă celui care le va studia posibilitatea afirmării unei tehnici instrumentale diferite, precum lărgirea și aprofundarea și diferențierilor timbrale necesare abordării unor piese de mare importanță în viitor.

De ce D. Scarlatti? Pentru că elevul de clasa a IV-a a parcurs deja câteva piese din ***Album pentru Anna Magdalena,*** mai multe ***Mici preludii,*** trei ***Invențiuni la două voci*** de J. S. Bach și, înaintea abordării unei ***Invențiuni la trei voci*** din creația aceluiași compozitor, sonata respectivă îi permite cunoașterea unui stil apropiat celui bachian, însă diferit în același timp ca tehnică și conținut.

De ce W. A. Mozart? Pentru că acesta, prin dimensiunile și structura sonatinelor sale vieneze, consolidează structura formelor clasice, solicită o mai mare putere de concentrare și susținere, precum și schimbarea rapidă de stare de la o parte la alta. După parcurgerea integrală a acestei sonatine elevului îi va putea fi încredințată spre studiu o sonată de J. Haydn sau tot W. A. Mozart, cu un grad mediu de dificultate.

Prin F. Mendelssohn-Bartholdy, elevul care are în repertoriile trecute doar câteva mici piese romantice își va dezvolta pe deplin sonoritățile, suflul larg romantic printr-o bună susținere interioară, precum și disponibilitățile pedalei pe care până acum a folosit-o sporadic. După ***Moș Nicolae*** de R. Schumann, ***Vechi cântec francez*** de P. I. Ceaikovski și ***Scherzo*** de Fr. Schubert, această piesă, redusă ca dimensiuni dar foarte expresivă prin melodie și armonii, va stimula sensibilitatea



Scanned with OKEN Scanner

elevului şi va duce la eliberarea acestuia de toate eventualele reţineri.

Pentru a-l putea realiza integral şi cât mai aproape de nivelul perfecţiunii, am încredinţat acest material unui elev care face parte din categoria celor mai buni, înzestrat cu o mare putere de asimilare, sensibilitate, o cultură muzicală de un anumit nivel, precum şi cu repertorii complete parcurse în anii trecuţi, ale căror piese au pregătit abordarea şi asocierea celor propuse spre studiu în acest moment.

Analiza celui de al doilea repertoriu are în vedere cu totul alte coordonate, mai mult din punct de vedere stilistic şi interpretativ. Elevul care studiază repertoriul propus are deja un număr suficient de vast de piese parcurse anterior, a dobândit o mare maturitate în gândire precum şi conştiinţa personalităţii pe care o are în faţa abordării unor asemenea lucrări.

***Preludiu şi fugă în la minor*** de Johann Sebastian Bach, ***Sonata în Re major op. 10 nr. 3*** de Ludwig van Beethoven şi ***Balada a II-a în Fa major op. 38*** de Frederic Chopin, conţin toate elementele tehnicii pianistice precum şi o mare diversitate de stări sufleteşti pe care viitorul interpret va trebui să le identifice, pentru ca apoi să găsească cele mai sugestive mijloace de redare.

Desigur că, la fel ca în cazul repertoriului anterior, studierea unor piese de asemenea dificultate nu este la îndemâna oricui. Eu însă am considerat că în condiţiile actuale, când ritmul de înaintare al micilor instrumentişti este absolut uluitor, este necesar să ne ocupăm cu mai multă atenţie şi profesionalism de elevii foarte dotaţi, aceştia răsplătindu-ne eforturile cu recunoaşterea valorii lor de către cei care îi ascultă.



Scanned with OKEN Scanner

## 2. PRIMUL EŞANTION DE REPERTORIU

### *a)* Domenico Scarlatti
### *Sonata în Fa major*

Contemporan cu J. S. Bach, D. Scarlatti este cel care, în urma perfecționării continue pe care a cunoscut-o forma de sonată, cristalizează primele forme incipiente ale acestui gen în lucrări pentru clavecin. Sonata scarlattiană apare oarecum inconştient, deoarece compozitorul a intitulat inițial aceste piese ***Essercizzi*** şi le-a dat o destinație didactică la fel cum a procedat J. S. Bach cu ***Invențiunile la două şi trei voci***. Cele 555 de ***Essercizzi*** poartă adesea titluri conforme cu caracterul lor: *Menuet, Gigă, Fugă, Toccată* sau o simplă indicație de tempo. Ceea ce rămâne însă esențial pentru ele este schema generală în care sunt structurate: aproape toate sunt divizibile în două strofe cu un conținut tematic quasi-identic sau în orice caz apropiat. Ele se bazează deci pe existența unei singure idei muzicale principale din care va izvorî forma. Putem deci concluziona că sonatele lui D. Scarlatti sunt monotematice şi bistrofice, constituind o primă închegare, un prim model din care se va inspira şi va evolua sonata clasică vieneză. Toate aceste opusuri rămân în istoria muzicii ca piese unice pentru clavecin, fără a constitui un ciclu, şi sunt modele pentru alte lucrări muzicale ale vremii ca de exemplu unele ***Invențiuni la două voci*** sau chiar anumite preludii din ***Clavecinul bine temperat*** de J. S. Bach.

În creația pentru pian, D. Scarlatti este un compozitor fundamental pentru stilurile moderne, prin inventarea şi folosirea celor mai ingenioase modalități de cânt. Sonatele sale oferă un registru complet al elementelor tehnicii pianistice: note repetate cu schimburi de degete, triluri, acorduri placate sau arpegiate, salturi, note duble, alternanțe şi încrucişări de mâini,



Scanned with OKEN Scanner

toate acestea, în tempourile cele mai rapide. Prin diversitatea modurilor de atac (de la *portato* şi *staccato* până la cel mai expresiv *legato*), bogata ornamentaţie precum şi nuanţarea pe principiul treptelor sonore (fără a exclude însă creşterea şi descreşterea), ***Essercizziile*** lui D Scarlatti pot servi ca o excelentă şcoală a virtuozităţii, putând înlocui cu folos multe din studiile unor renumite culegeri. Aceasta nu înseamnă însă că aceste piese ar fi uşoare, ci dimpotrivă. Ele presupun rezolvarea problemelor tehnice mai sus menţionate, nu numai cu abilitate, precizie şi fermitate ritmică deosebită, ci şi cu o graţie caracteristică stilului scarlattian. Astăzi, aceste sonate sunt socotite pe bună dreptate drept „mici poeme", fiind temeinic intrate în repertoriul pianiştilor, datorită prospeţimii lor plină de poezie.

***Sonata în Fa major***, pe care o vom analiza şi studia în cele ce urmează, este scrisă în *măsura de doi timpi*, însă scriitura impune o *gândire ternară*. De altfel, în paranteză este prevăzută şi *măsura de şase timpi*, această indicaţie fiind justificată şi prin faptul că sonata poartă titlul de *Gigă,* iar la sfârşit apare drept epilog un *Menuet.* Aşadar, *pătrimile* care apar pe tot parcursul sonatei vor fi considerate *pătrimi cu punct.*

*Prima idee muzicală* cuprinde *patru măsuri* în *tonalitatea de bază* (*Fa major*) şi este însoţită de un *acompaniament simplu şi concis.*

Pentru a putea exprima un *ritm* foarte precis chiar de la început şi pentru a pregăti egalitatea perfectă pe care o cer măsurile următoare, este bine ca *primele două valori să fie*



Scanned with OKEN Scanner

*subdivizate*, astfel încât să se obţină următoarea *formulă ritmică*:

Trecerea către *a doua idee muzicală* este făcută printr-o *punte* de alte *patru măsuri*, în care se va produce şi *modulaţia către dominantă* prin apariţia lui *si becar*. Ca material ritmic, puntea foloseşte aceleaşi formule ca prima idee.

Dacă până în acest moment nu am întâlnit nici un *ornament*, odată cu cea de a doua idee muzicală apar la mâna stângă o serie de *mordente* urmate de valori lungi. Poate nu ar fi lipsit de importanţă să reamintim faptul că la D. Scarlatti, ca de altfel în toată muzica preclasică, toate ornamentele se fac „pe timp" şi nu anticipat. De asemenea, tot aici, este adus un element nou la mâna dreaptă prin fragmentele de *game ascendente şi descendente*, care dau un plus de dinamism şi exuberanţă lucrării.

*Concluzia* primei strofe întăreşte tonalitatea la care s-a ajuns şi este arcuită cu un *arpegiu descendent*.



Scanned with OKEN Scanner

*A doua strofă* începe cu *reluarea primei idei principale*, apoi totul evoluează către o *quasi-dezvoltare* care abundă în *modulații*, unele foarte surprinzătoare (*La major, Sol major, Re major*). Ca *material ritmic și melodic*, această secțiune cuprinde elemente tematice din ambele idei muzicale, împletite pe cât de neașteptat, pe atât de măiestrit.

Surprinzătorul *epilog* nu face altceva decât să anticipeze apariția *Codei* din forma de sonată clasică. Dacă *Giga* are caracter vioi, dansant, plin de energie, acest *Menuet* final degajă o atmosferă calmă, delicată, echilibrând parcă astfel cele două stări.

Scanned with OKEN Scanner

În studiul acestei sonate se vor folosi toate modurile de atac şi se va acorda o atenţie deosebită preciziei ritmice şi arcuirii frazelor. Nuanţele notate în partitură sunt destul de lapidare, impunându-se astfel aportul profesorului în sugerarea de contraste sonore, creşteri sau descreşteri în funcţie de context. Aşa de pildă, în toată prima strofă nu găsim decât o singură indicaţie de *forte* la început, ceea ce desigur ar duce la monotonie, dacă s-ar păstra aceeaşi sonoritate până la sfârşit. Putem sugera elevului mici variaţii ale nuanţei mari, ca de exemplu:

Scanned with OKEN Scanner

În partea a doua, indicațiile de nuanțare sunt mai numeroase, așa-zisa *repriză* păstrând sonoritățile din început. *Menuetul* se desfășoară în *piano*, nuanță menținută de la început la sfârșit, pentru a putea fi redat acel contrast de atmosferă.

În ceea ce privește *tempo*-ul, găsim la început doar o indicație de metronom, care nu trebuie însă respectată cu foarte mare strictețe, ci luată doar ca punct de orientare. *Tempo-ul final* va trebui să permită elevului pronunțarea clară a tuturor sunetelor și nu precipitarea lor, așa cum se întâmplă adesea.

Scanned with OKEN Scanner

## b) Wolfgang Amadeus Mozart
### *Sonatina vieneză nr. 6 în Do major*

W.A. Mozart a fost şi va rămâne în istoria omenirii ca un fenomen izolat din toate punctele de vedere, un astru meteoric a cărui lumină izvorăşte din el însuşi şi care se va resorbi de îndată ce geniul se va fi stins. De aceea, opera sa nu poate fi asemuită cu nici o alta, nu poate fi discutată, negată, exaltată sau devalorizată în acord cu atmosfera timpului, aşa cum s-a întâmplat cu creaţia altor compozitori. Aceasta, poate şi datorită faptului că, deasupra puterii sale creatoare şi a măiestriei tehnice desăvârşite, a existat în el darul de a transforma în aur curat tot ce atingea.

W.A. Mozart este cel care face legătura între formularul structural al lui J.S. Bach şi forţa eruptivă, sfidătoare a lui L.van Beethoven. Revoluţionar profund, asemenea tuturor marilor artişti, Mozart măreşte posibilităţile tehnice ale orchestraţiei, aduce forma de sonată pe planul maximei ei maturităţi şi, stăpânind perfect arta modulaţiei, reuşeşte prin înlănţuirile sale armonice să-l umbrească uneori pe Fr. Chopin sau chiar pe R. Wagner. Şi tot el dictează noi dimensiuni teatrului liric, deschizând traiectoria operei moderne prin drama ***Don Juan*** şi anticipează curentul romantic prin surprinzătoarele ***Fantezii pentru pian,*** muzica sa ducându-ne către ceea ce numim „era romantică" a secolului XVIII.

Stilul mozartian, demn şi plin de politeţe, foloseşte un limbaj muzical matur, în măsură să transmită cele mai intense emoţii fără a depăşi vreodată limitele eleganţei. În acest limbaj, printr-o gândire componistică profundă, Mozart îmbină caracteristicile muzicii vocale italiene şi ale polifoniei preclasice germane cu elemente ale rococo-ului tipic francez. Inegalabilă ca întindere şi sensuri, inspiraţia melodică dă naştere unor teme foarte variate şi originale, cu o



Scanned with OKEN Scanner

individualitatea inconfundabilă. Ritmica este foarte variată, pe măsura bogăției conturului melodic. Iată ce spunea în acest sens Y. Menuhin: „La Mozart, ca și în valsurile lui J. Strauss, ceea ce ține treaz ritmul este umanitatea și flexibilitatea acestuia. Muzica sa pur și simplu trebuie să respire".

Față de această complexitate a stilului, pianistica mozartiană presupune o tehnică de degete perfectă. Perlatura, varietatea staccato-ului, nota repetată și modul specific de redare al ornamentelor presupun atât o mare lejeritate a întregului aparat pianistic, precum și rapiditate și finețe în atac. Sunetul trebuie să fie clar și pătrunzător, fără să-și piardă delicatețea, apropiindu-l mai mult de cântul vocal decât de sunetul percutant al clavecinului. Expresia muzicii mozartiene impune dese schimbări de culoare, ceea ce corespunde unei mari variații de tușeu de la un moment la altul.

Din punct de vedere interpretativ, în creația lui W.A. Mozart fiecare opus reprezintă o proprie trăire expresivă, așa încât nu s-ar putea considera niciodată vreun schematism al procedeelor de redare. O lucrare poate fi șlefuită la nesfârșit întrucât muzica lui Mozart are deschideri nebănuite la prima vedere, deschideri dezvăluite publicului de către generații întregi de pianiști.

***Sonatina vieneză nr. 6 în Do major*** este structurată în patru părți: *Allegro, Menuet, Adagio* și *Finale-Allegro*.

*Prima parte* debutează cu două măsuri introductive, într-un unison care ne amintește de motivul inițial din ***Eine kleine nacht musik***. Aici se cere un sunet plin (însă fără a fi dur), strălucitor, o pronunție ritmică foarte clară, evitându-se tendința de accelerare care ar putea apărea în cadrul arpegiului.



Scanned with OKEN Scanner

*Tema I* apare contrastant, în nuanța *piano*, mai întâi într-o înlănțuire de sexte, apoi de terțe și este acompaniată de un bas care, prin egalitatea optimilor, menține echilibrul ritmic.

Toată expunerea aceasta tematică, în pofida tempo-ului alert și a scriiturii în *staccato*, trebuie să fie foarte echilibrată și unitară pe tot parcursul frazei, susținând linia melodică într-o unică respirație.



Scanned with OKEN Scanner

*Puntea* către *tema a II-a* este foarte dinamică, atât prin nuanțare cât și prin alternanța de accente care apar când la o mână când la alta, sugerând parcă o joacă a acestora.

Această secțiune este destul de dificil de realizat datorită independenței în frazare pe care trebuie s-o aibă fiecare mână, precum și prin necesitatea păstrării tempoului. Datorită



Scanned with OKEN Scanner

caracterului ascendent dinamic pe care îl conține, pasajul riscă să fie grăbit, sunetele să se îngrămădească unul peste altul, anihilând astfel tot efectul pe care trebuie să-l producă imitațiile.

*Tema a II-a* este adusă la dominantă și are un caracter mai liric decât prima.

Sinuozitatea pasajului de la mâna dreaptă cere realizarea unui *legato* foarte expresiv și profund, fără nici un accent care ar putea deranja liniștea impusă și prin acompaniamentul simplu din bas.

*Concluzia expoziției* ne readuce atmosfera festivă din început, prin alternanța nuanțelor și a diferitelor moduri de atac, pe principiul întrebare-răspuns.



Scanned with OKEN Scanner

*Dezvoltarea* cuprinde atât elemente din cele două teme principale precum şi motive noi, cu tentă cromatică, împletite magistral prin procedeul imitativ.

Scanned with OKEN Scanner

Deosebit de importantă aici, ca de altfel în toată sonatina, este respectarea strictă a dinamicii. Această alternanță foarte frecventă a nuanțelor mari cu cele mici presupune din partea elevului o capacitate de anticipare şi reacție foarte promptă, fără aproximări, nuanțele trebuind să-şi păstreze aceiaşi parametri peste tot. Deşi redusă ca dimensiuni, dezvoltarea ridică foarte multe probleme pe care o fixare solidă pe studiul separat le poate rezolva.

În mod neobişnuit, *repriza* conține doar tema a II-a şi concluzia întregii părți. Abundența pasajelor în *staccato* precum şi tempo-ul rapid în care trebuie cântată această parte cer elevului folosirea unui braț lejer, suplu, cu degete agile şi vârf precis. Orice crispare fizică sau sonoră ar avea ca efect negativ alterarea spiritului plin de voioşie pe care îl conțin aceste pagini.



Scanned with OKEN Scanner

*Partea a II-a* este structurată în formă tripartită prin formula *Menuet I – Trio (Menuet II)* – Menuet I. Melodia expresivă, cantabilă din început redă întocmai spiritul sărbătoresc şi caracterul dansant sugerat de titlu.

Şi aici, ca şi în partea I a sonatinei, nuanţele sunt notate foarte clar şi vor trebui respectate cu strictețe. Sunetele nu vor mai avea incisivitatea din partea precedentă, ci vor solicita un atac mai vibrant, mai plin, posibil prin procedeul de „prindere" a clapei cu vârful degetului şi folosirea palmei în reliefarea desenului melodic. Acompaniamentele vor fi subordonate total melodiei şi vor sublinia mai sonor doar eventualele modulaţii.

Ca tempo, va trebui să se ia în considerație faptul că menuetele din muzica instrumentală se cântă mai mişcat decât cele din spectacolele coregrafice şi de asemenea cerința ca *Menuetul II (Trio)* să aibă o mişcare puțin mai lentă. Aceasta



Scanned with OKEN Scanner

pentru a scoate în evidență diferențele care apar comparativ cu *Menuetul I:* schimbarea tonalității, apariția unei noi idei muzicale, precum și dimensiunea redusă a motivului principal.

*Partea a III-a* este tipică părților lente mozartiene. Ea ar putea fi redusă de fapt doar la două fraze lungi, adevărate cantilene. Ne putem imagina aici o arie de operă, un duet în care cei doi protagoniști dialoghează liniștiți.

Scanned with OKEN Scanner

Un singur episod pare că povesteşte ceva neplăcut, prin apariţia unui *acord micşorat*, subliniat şi prin *sforzando*. Imediat însă este restabilit echilibrul prin revenirea liniei melodice principale şi încheierea acesteia printr-o *cadenţă perfectă*, precedată de o ornamentaţie punctată.

Cu totul altele sunt mijloacele pianistice de redare ale acestei strofe desprinsă parcă dintr-un poem de dragoste. Doar *legato*-ul cel mai cald cu putinţă, diferenţierea timbrală clară între vocile sopranului şi o sensibilitate deosebită vor reuşi să scoată în evidenţă farmecul indiscutabil al acestei părţi.

*Ultima parte* este scrisă în formă de sonată şi constituie punctul culminant al întregii sonatine, atât ca dimensiune cât şi ca bogăţie de limbaj folosit în tehnica de compoziţie. Este atât



Scanned with OKEN Scanner

de evidentă aici gândirea timbrală, încât aceste pagini par a fi o reuşită reducţie pentru pian a uneia din piesele pentru orchestră.

*Tema I* este construită din două fraze cu caractere diferite: unul grandios, impunător, celălalt având reminiscenţe din *Menuetul I*.

Notele subliniate vor fi cântate *portato,* „dintr-una în alta", fără a se crea pauză între ele, însă cu pronunţarea clară a fiecăreia. Cele din *staccato* vor avea strălucire şi precizie, urmărindu-se perfecta simultaneitate a notelor duble.



Scanned with OKEN Scanner

*Puntea* are aceleaşi caracteristici pe care le găsim în prima parte.

*Tema a II-a* este expusă pe rând de ambele mâini şi este însoțită de un acompaniament egal, în optimi, foarte bogat în cromatisme.

Scanned with OKEN Scanner

Pare că această temă ar dori să se desfăşoare în continuare, însă concluzia se impune printr-un caracter ferm şi concis.

Scanned with OKEN Scanner

*Dezvoltarea* foloseşte ca punct de plecare şi ca element modulant ultimul motiv al concluziei, după care, prin combinarea acestuia cu secvenţe din tema a II-a, se produc diferite modulaţii până la atingerea punctului culminant în *Mi major*.

Surprinzător, totul se opreşte aici şi *repriza* este pregătită doar prin trei măsuri în care se sting cei patru diezi şi se revine la tonalitatea de bază.

Scanned with OKEN Scanner

În repriză găsim absolut toate elementele expoziției, cu respectarea strictă a relațiilor tonale și a celorlalte aspecte formale.

„Ca să vorbești de Mozart ar trebui să-ți moi pana în curcubeu." Parafrazându-l pe Diderot, am putea spune că, pentru a-l putea interpreta pe Mozart, ar trebui să-ți colorezi fiecare atac în parte, pentru a reuși astfel redarea imaginilor muzicale variate și contrastante, diversitatea timbrală, schimbările dinamice neașteptate, toate aceste aspecte fiind prezente în sonatina analizată.



Scanned with OKEN Scanner

### c) Felix Mendelssohn-Bartholdy

*Cântec fără cuvinte op. 30 nr. 3 în Mi major*

Fiu al unei familii înstărite din Hamburg, bucurându-se de o educație generală și muzicală desăvârșită, Felix („fericire") Mendelsson-Bartholdy este, în istoria muzicii, unul din puținele cazuri în care viața i s-a desfășurat sub auspiciile de bun augur ale prenumelui. Copil fiind, a avut prilejul să se găsească în preajma unor mari spirite ale vremii ca W.J. Goethe, C.M.von Weber, A. Cherubini, a unor mari virtuozi care, indiscutabil, i-au stimulat gândirea și imaginația. Posibilitatea de a efectua călătorii în țări cu un bogat potențial artistic (Italia, Germania, Franța) i-au lărgit orizontul și au exercitat o influență profundă asupra creației artistice viitoare.

Deşi puține ca număr, opusurile sale sunt expresia unui temperament echilibrat, mai mult senin și liric, tulburat abia cu câțiva ani înainte de sfârșitul său prematur, grăbit și prin pierderea unor persoane foarte apropiate. În lucrările sale găsim îmbinat conținutul romantic cu organicitatea formelor clasice și, chiar dacă ele nu au adâncimea și fantezia acelora compuse de R. Schumann, trebuie să recunoaștem că reprezintă o formă mult înnobilată a muzicii de salon, eleganța, claritatea și perfecțiunea formală constituind principala lor calitate. Odată cu F. Mendelssohn-Bartholdy, evocarea lumii supranaturale intră în domeniul muzicii instrumentale, el fiind reprezentantul cel mai autentic al feericului în muzică.

Ciclul ***Cântece fără cuvinte*** în cadrul căruia se desfășoară genul miniatural pentru pian a exercitat asemenea ***Bagatelelor*** lui L. van Beethoven sau ***Momentelor muzicale*** ale lui Fr. Schubert, o puternică influență asupra compozitorilor vremii și a celor care vor urma. Aceste lucrări cuceresc prin lirismul cald și sincer, claritatea discursului armonic, grația farmecului poetic, finețea absolută a detaliilor și prin expresivitatea



Scanned with OKEN Scanner

melodică foarte apropiată de cea a cântului vocal. Multe din piesele acestui ciclu poartă titluri care sugerează conținutul de idei, înscriindu-se astfel în sfera muzicii programatice, în cele 48 de miniaturi găsind toată gama de trăiri sufleteşti, de la bucurie la tristețe, de la resemnare la revoltă. Chiar dacă din dezvoltările tematice lipsesc conflictele de idei sau disonanțele aspre (accentul fiind pus pe elementul briliant însoțit de sonorități intens expresive) stilul în care trebuie interpretate aceste piese necesită o mare voință de frazare, hotărâtoare în menținerea suflului spiritual al redării.

***Cântecul nr. 9 în Mi major*** face parte din cele câteva foarte scurte care, prin desfăşurarea lor redusă dar concentrată, reuşesc să pătrundă în intimitatea sentimentelor. Iată de ce nu pot să nu fac o asociere a acestei lucrări cu alte două celebre compoziții: ***Träumerei*** de R. Schumann şi ***Preludiul în La major*** de Fr. Chopin care, prin conținutul lor, se adresează aceleiaşi componente a psihicului uman, sensibilitatea.

*Introducerea*, prin arpegiile lungi urmate de o *cadență acordică dominantă-tonică*, ne transpune deja într-o atmosferă liniştită, într-o lume aparte, în care nici o stridență nu obstrucționează echilibrul perfect.

Scanned with OKEN Scanner

Acest pasaj se cere realizat cu mare expresivitate şi cursivitate, cu sunet cald şi îngrijit, fără nici un accent, fraza arcuindu-se de la prima până la ultima notă. *Pedala* va fi schimbată în aşa fel încât să nu rupă arpegiile unul de altul dar nici să producă un amestec de sunete ale aceleiaşi armonii în detrimentul clarităţii.

De asemenea, acordurile din cadenţă vor fi cântate respectând întreaga valoare de optime urmată de pauză şi tratate polifonic prin sublinierea notei superioare din acordul mâinii drepte şi a notelor din bas.

*Ideea principală* care apare după această introducere are un caracter amabil şi senin şi este însoţită de un acompaniament acordic de tip coral.

Notele care apar scrise cu *staccato* şi *legato* pe deasupra vor fi gândite mai aproape de modul de atac *portato*, cu deplasarea greutăţii palmei de la o notă la alta, fără însă a afecta continuitatea frazei. Motivul în *crescendo* trebuie redat cu mare precizie ritmică şi cu senzaţia că tot discursul muzical va căpăta amploare şi dinamism, pentru ca nuanţa *piano subito* care îi urmează să aibă afect.



Scanned with OKEN Scanner

De altfel aceasta nu este singura încercare de deschidere a ambitusului, deoarece imediat revine ideea principală, de data aceasta cu acompaniament diferit în înlănțuirile armonice.

Secțiunea care continuă discursul muzical nu aduce o idee nouă, ci foloseşte aceleaşi elemente ca şi până acum, structurate într-o frază puțin mai dinamică, atât prin îmbogățirea textului la mâna stângă prin apariția octavelor, cât şi prin *crescendo*-ul care însoțeşte pregătirea punctului culminant.

Scanned with OKEN Scanner

Cele două fragmente identice care preced reapariția primei idei muzicale vor fi redate diferit ca nuanță și sens, astfel încât să fie evitată monotonia.

O ultimă încercare de revoltă și schimbare apare către finalul piesei, prin același motiv ascendent de care am vorbit puțin mai devreme, însă totul se sfârșește cu revenirea la starea inițială în *piano tranquillo*.

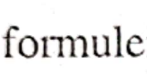
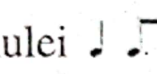
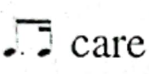
Și pentru a ne convinge de rotunjimea formei pe care o îmbracă această miniatură, Mendelssohn aduce încă o dată



Scanned with OKEN Scanner

arpegiile de început şi, după ultimele două acorduri, notează deasupra pauzelor semnul de coroană care suspendă parcă întreaga piesă undeva în spaţiu.

Pentru a putea reda profunzimea şi omogenitatea perfectă a acordurilor, acestea vor fi lucrate cu atac de la nivelul clapei şi cu diferenţierea vocilor care compun structurile acordice. Acordul cu valoare scurtă nu va fi tratat ornamental, ci cu sens melodic, el făcând parte din cantabilitatea frazei.

Se va acorda o atenţie deosebită ritmului, mai ales formulei  care se poate uşor transforma în  sau  .

*Pedala* va fi folosită cu foarte mult discernământ pentru a evita un cântat diletant, dulceag, extremă în care se poate aluneca foarte uşor având în vedere lirismul care însoţeşte frazele.



Scanned with OKEN Scanner

## 3. AL DOILEA EŞANTION DE REPERTORIU

### a) Johann Sebastian Bach
*Preludiu şi Fugă în la minor*

În istoria muzicii universale, J. S. Bach reprezintă o culme pe care secole de muzică au pregătit-o. Ascultând compoziţiile sale, suntem ispitiţi să admitem că muzica este un dialog între suflet şi divinitate, mărturie în acest sens fiind şi cuvintele Maestrului: „Noi putem numai resimţi muzica din cer. Când aceasta este spiritualizată prin artă, omul poate să recunoască, până la un oarecare grad, marea şi perfecta înţelepciune a lui Dumnezeu."

Muzica lui Bach ne sugerează o piramidă cu vârful în jos şi cu baza spre deschideri infinite, punctul terminus rămânând, de la caz la caz, o problemă de natură idealistă.

J. S. Bach a fost înainte de toate un mare organist şi pedagog şi, de aceea, toate ciclurile sale compuse pentru orgă şi clavecin au finalitate didactică dar incumbă în acelaşi timp inspiraţia de geniu pentru fiecare piesă în parte. De asemenea, este extraordinar faptul că în opera sa, care este atât de bogată şi variată, găsim material de studiu pentru toate treptele învăţământului. Începând cu ***Albumul pentru Anna Magdalena***, ***Cărticica pentru fiul meu Friedmann***, ***Mici preludii***, continuând cu ***Invenţiuni la două voci***, ***Invenţiuni la trei voci***, ***Suite franceze***, ***Suite engleze*** şi terminând cu ***Clavecinul bine temperat*** sau ***Variaţiunile Goldberg***, Bach se dovedeşte a fi „Pâinea noastră cea de toate zilele", aşa cum considera G. Enescu.

Ce anume presupune stilul pianistic bachian şi care sunt modalităţile de realizare?

În primul rând, desfăşurarea melodică simultană a mai multor voci independente presupune un ascuţit simţ al



Scanned with OKEN Scanner

raportului care se stabileşte între acestea şi al dozajului corespunzător în funcţie de apariţia tematică. Chiar dacă între voci se găseşte una care domină, celelalte îşi au propria linie melodico-ritmică, făcând parte integrantă cu vocea care expune o temă. De altfel, pe parcursul unei piese, caracterul dominant poate trece de la o voce la alta, această diversitate constituind un element de bogăţie a stilului polifonic.

Ca moduri de atac, în general se va cânta *non legato*, însă în pasajele lente, expresive se va folosi *legato* sau *legatissimo* pentru a putea răspunde cerinţei permanente a lui Bach pentru cantabilitate.

Fiind caracterizate printr-o ritmică foarte precisă, lucrările sale sunt ideale pentru o foarte bună şcolire a ritmului.

În muzica lui Bach, şi în general în epoca barocului, tempo-urile vor fi gândite puţin mai aşezat decât cele din muzica de mai târziu, iar nuanţele constituite „în terase" vor urmări să redea întocmai caracterul liniar al vocilor. De asemenea, în executarea ornamentelor se va evita precipitarea lor, acestea trebuind să fie ritmate şi proporţionate în acelaşi timp, precum şi puţin mai lente decât cele folosite în stilul clasic sau romantic.

Studiind creaţia pentru pian a lui J.S. Bach începând cu primii ani de învăţământ muzical, elevul trebuie şi poate ajunge la o tehnică superioară şi o expresivitate profundă, sobră şi discretă, la un ton plin, energic sau, alteori, subtil, fără a fi niciodată superficial.

***Preludiul şi fuga în la minor*** reprezintă o adevărată piatră de încercare pentru tinerii pianişti şi vom vedea în continuare de ce. Arhitecturii severe a fugii, stilul muzical baroc îi alătură foarte des piese cu tentă improvizatorie constituite în adevărate părţi introductive. Alături de *toccată* sau *fantezie*, *preludiul* se înscrie ca o piesă premergătoare fugii. Este binecunoscut faptul că barocul muzical este epoca basului



Scanned with OKEN Scanner

cifrat şi a înlănţuirilor de acorduri. În consecinţă, înainte de a interpreta o piesă, muzicienii vremii obişnuiau să „preludieze", să caute armonii formate din lanţuri acordice care să impună cât mai bine o anumită tonalitate. Aceste lanţuri puteau obţine întinderi considerabile şi o mare diversitate coloristică, fiind supuse transformărilor ritmice şi incluzând adesea o temă proprie. În ***Clavecinul bine temperat*** preludiile dispun de o mare bogăţie a scriiturii, mergând până la forme apropiate de sonata scarlattiană sau polifonia fugată.

***Preludiul în la minor*** (pe care l-aş subintitula „preludiu cromatic") sugerează parcă o muzică „de nicăieri spre niciunde", un moment suspendat între prima şi ultima notă. Nimic nu afectează liniştea şi echilibrul perfect pe care acesta le emană, sinuozitatea cromatismelor ascendente sau descendente făcând posibilă alunecarea către abisuri sau zborul spre culmi.

Scris doar pentru două voci, preludiul începe cu expunerea *ideii principale* la mâna dreaptă, apoi imediat prin procedeul imitaţiei la mâna stângă.

Ambele voci sunt scrise în mers cromatic descendent, ceea ce face ca principala grijă pe care elevul o va acorda acestui început să fie aceea de a doza corespunzător relaţiile dintre sunete.

Scanned with OKEN Scanner

În nuanța de bază *pianissimo*, nici o scăpare de deget datorată unui atac prea incisiv sau prea moale nu va trebui să lezeze desfășurarea liniei melodice.

Ca mod de atac va fi folosit *legato* foarte expresiv, cu înfundarea degetelor în clapă și prelungirea sunetelor suficient de mult unul către altul, avându-se în vedere și realizarea indicației *sempre dolce*. Din punct de vedere ritmic, pauza de treizecidoime urmată de valorile care compun primul timp, precum și lanțul de sincope care urmează se cer cântate foarte strict și clar, fără a le precipita.

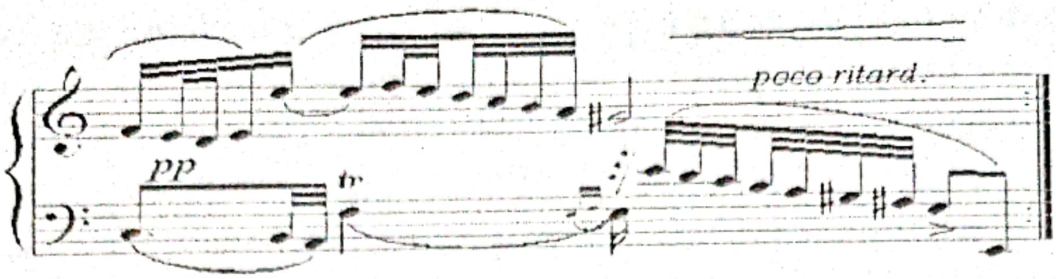
Urmează o măsură în care se face modulația către *mi minor*, apoi se reia expunerea tematică inițială în această tonalitate.

Aici întâlnim primele elemente expansive, prin apariția intervalelor de sextă, care mai destind puțin atmosfera tensionată creată de cromatismele începutului.

Desfășurarea *primei secțiuni* continuă cu alternarea acestor măsuri modulatorii cu măsurile care conțin ideea principală și se sfârșește cu o *concluzie pe dominantă,* într-o primă respirație. Acest *poco ritardando* care apare în partitură precum și o diminuare a nuanței sunt perfect justificate, întărind astfel tonalitatea care pregătește discursul muzical de mai departe.



Scanned with OKEN Scanner




Cea de *a doua parte* a preludiului începe cu expunerea ideii principale, însă de data aceasta în mers cromatic ascendent, simțindu-se aici parcă dorința de a scăpa din strânsoarea pasajelor descendente. Această încercare se dovedește însă a fi însoțită de eşec deoarece imediat se revine la starea inițială.

Scanned with OKEN Scanner

Pasajele care se succed în continuare par a fi o luptă disperată a contrariilor, a celor două stări: resemnare şi revoltă, măiestria componistică fiind dusă pe cele mai înalte culmi. *Punctul culminant* al acestei secţiuni (ca de altfel al întregului preludiu) îl reprezintă măsura în care este atinsă şi cea mai înaltă notă din registrul acut pe care o întâlnim în această piesă. Această culminaţie este anticipată şi prin *crescendo* mare care se desfăşoară de la nuanţa *pianissimo* la cea de *forte*, în răstimp de numai trei timpi.

După acest moment de tensiune maximă, care va trebui să fie reliefat printr-un atac mai pronunţat cu sublinierea fiecărei note, se coboară către cea mai gravă notă în decurs de numai două măsuri. Totul se petrece aproape pe nesimţite, trecând printr-un lanţ de sincope a căror pronunţie *pesante* dar şi *molto espressivo* duc la reapariţia ideii principale înainte de concluzia finală.

Atât conţinutul emoţional cât şi cel ritmic, impun o mişcare aşezată, liniştită, pentru a putea permite susţinerea şi cantabilizarea intimă a liniilor melodice şi, de asemenea, pentru a sublinia diferenţa de caracter cu fuga care urmează.

Scanned with OKEN Scanner

Termenul de *fugă* în sensul modern al cuvântului a fost folosit pentru prima oară de compozitorul german Samuel Scheidt în lucrarea sa ***Tabulatura nova***. Ulterior, punctul culminant la care va ajunge polifonia imitativă în decursul timpului, va fi atins de J. S. Bach. Pornită din lanțul de imitații al notelor, evoluția polifoniei spre fugă a fost posibilă prin tendința accentuată către simplificare şi reducerea numărului de



Scanned with OKEN Scanner

*subiecte* la unul singur care va deveni la timpul său *temă*. Cu un profil melodico-ritmic de mare plasticitate, această temă de fugă dobândeşte mari posibilităţi de dezvoltare prin imitaţii succesive.

Pe de altă parte, momentul cristalizării fugii coincide şi cu acela al sintetizării tonalităţii cu diezi şi bemoli, ceea ce va duce la împletirea armonioasă a acestora cu vechile moduri bisericeşti în care era concepută muzica renaşterii. La Bach, acest proces se face simţit mai ales printr-o judicioasă echilibrare a sensului polifonic orizontal cu cel vertical-armonic (în acorduri), precum şi prin folosirea magistrală a tuturor procedeelor cunoscute în tehnica de compoziţie bazată pe contrapunctul imitativ.

Ca denumire muzicală specifică, fuga înseamnă o „alergare" a vocilor una după alta, care se petrece însă conform unor legi foarte severe şi cu mijloace diferite faţă de vechiul motet. În ceea ce priveşte forma, conform principiilor tonale, cele mai avizate păreri contemporane susţin că fuga se divide în trei secţiuni distincte: expoziţia, repriza mediană (divertismentul) şi repriza finală.

***Fuga în la minor*** care succede preludiul analizat anterior este scrisă pentru *trei voci* şi începe cu *intonarea temei de către vocea a treia*. Spre deosebire de ideea principală a preludiului, această temă are un caracter concis, pregnant şi un contur melodico-ritmic foarte clar.

Chiar indicaţiile prezente în partitură sugerează modul cum trebuie gândite şi atacate sunetele care compun această temă. *Primele patru pătrimi* poartă atât accent cât şi liniuţă



Scanned with OKEN Scanner

precum şi recomandarea de a cânta *tenuto, non legato* şi *marcatissimo*. Aşadar, atacul va fi precis, cu aportul braţului la prinderea clapei cu vârful degetului, iar sunetul plin şi rotund.

*Partea a doua a temei*, în valori de optimi cu accent pe fiecare, are acelaşi caracter hotărât. Se impune aici precizarea de a nu transforma aceste optimi în *staccato* precum şi obligativitatea urmăririi cu strictețe a ritmului foarte precis, conturând astfel sensul real al temei. O deosebită atenție trebuie acordată *pauzelor* care nu trebuie tratate formal ci încărcate emoțional, contribuind astfel la închegarea temei şi prin absența sunetelor. Faptul că *prima expunere a temei* apare pe timpul doi şi este deci precedată de o pauză de pătrime presupune o foarte bună pregătire a începutului prin stabilirea corectă a duratei primelor valori, a sonorității acestora şi a tempoului.

*Răspunsul tonal* care apare la vocea a doua este însoțită de *contrasubiectul* care continuă mersul vocii din bas.

Acest contrasubiect are o personalitate proprie, este alcătuit din formule ritmico-melodice diferite față de cele folosite în temă şi cere interpretului o foarte mare claritate şi precizie în tehnica de degete. *Modul de atac* cel mai potrivit este *non legato* cu un mic impuls pe prima treizecidoime şi cu



Scanned with OKEN Scanner

urmărirea foarte atentă a egalității celor care urmează, fără a le „rula". *Trilul* care încheie evoluția contrasubiectului va fi început cu nota superioară și va avea o consistență mai dinamică decât cel din preludiu.

După un scurt *interludiu* care folosește atât elemente din temă cât și din contrasubiect urmează cea de *a treia apariție tematică la vocea întâi.*

Această apariție este însoțită de contrasubiect la vocea a doua și de un interludiu la vocea a treia, interludiu care apoi se extinde și la celelalte voci, anticipând astfel apariția *divertismentului* care debutează cu expunerea temei în tonalitatea relativei majore și dezvoltă pe întreg parcursul său toate elementele ritmice și melodice care au apărut deja în expoziție. Se remarcă aici absența *stretto*-ului, fiecare intrare și desfășurare tematică fiind astfel mai ușor de urmărit și controlat. Acest fapt însă nu exclude grija deosebită pe care elevul trebuie s-o manifeste față de nuanța fiecărui plan sonor



Scanned with OKEN Scanner

precum și față de păstrarea caracterului individual al fiecărei voci.

În finalul *divertismentului* apare un pasaj bogat în triluri la mâna stângă care se cer cântate absolut ritmic pe început și sfârșit. Terminația scrisă în valori de treizecidoimi trebuie inclusă în trilul propriu-zis și subliniată clar față de acesta printr-un atac mai percutant. Pe fiecare tril se va face un mic *crescendo* către următorul, dinamizând astfel întregul divertisment.

<u>*Cea de a treia secțiune*</u> începe cu apariția temei la subdominantă, continuă cu o serie de secvențări și culminează cu un pasaj de virtuozitate care trece de la o voce și de la o mână la alta, pasaj peste care se suprapune o ultimă expunere



Scanned with OKEN Scanner

tematică la vocea a treia. *Finalul* este structurat pe o cadență perfectă și are un caracter maiestuos, ca de altfel întreaga fugă.

Dacă în preludiu nuanța de bază era *piano*, pe tot parcursul fugii se va păstra o nuanță plină, evitând însă stridențele și forțările. Nuanța *forte* folosită în redarea dialogului între voci va căpăta, în funcție de context, diferite culori și expresii, înlăturând monotonia dinamică.

Desigur că, în studiul amănunțit al fugii, se impune cerința lucrului separat și pe voci, pentru a evita cântatul omofon. Foarte utilă este practica transcrierii întregii fugi cu fiecare voce pe alt portativ și apoi învățarea lor independentă. Un aspect foarte important în această etapă îl constituie păstrarea riguroasă a *digitației* care va fi folosită în momentul în care vocile vor fi cântate împreună. Nerespectarea acestei condiții va duce la întâmpinarea unor dificultăți greu de depășit și la pierdere de timp.

Pentru a putea înțelege pe deplin unitatea care trebuie stabilită între preludiu și fugă și mesajul pe care acestea le conțin, mi se par absolut edificatoare cuvintele Cellei Delavrancea: „Cele 24 de preludii și fugi intitulate *Clavecinul bine temperat* răspândesc bucuria realizărilor perfecte."



Scanned with OKEN Scanner

## b) Ludwig van Beethoven
### *Sonata în Re major op. 10 nr. 3*

Doctrina egocentrismului, a realizării personale (idee care urma să afecteze muzica ultimilor 150 de ani) nu ar fi putut găsi o expresie mai viguroasă ca în Ludwig van Beethoven. Nici un alt compozitor nu şi-a rafinat materialul brut până la gradul de puritate la care a ajuns acesta, datorită poate atât izolării sale cât şi handicapului fizic. În opera sa, mai mult decât la oricare alt artist creator, putem deslusi lupta pentru un ideal de frumusețe, scop şi adevăr, precum şi o îmbinare perfectă a rigorilor compoziției cu emoțiile experienței omeneşti într-o universalitate a expresiei.

În motto-ul lucrării ***Missa solemnis,*** Beethoven scria: „Pornită din inimă, doresc ca această muzică să găsească drumul spre inima oamenilor". Acesta pare a fi sensul întregii sale creații, pătrunsă de o mare forță de transformare şi reculegere, pentru a se putea înălța pe cele mai înalte sfere ale gândirii. În geniul său muzical deslușim, contopindu-se, două atitudini: clasicismul – în care elanul este frânt de către caracterul meditativ – şi romantismul – în care raționalul este tulburat de pasiune. Arta sa se încadrează totuşi în stilul clasic prin echilibrul pe care îl conține, prin ținuta sa cerebrală, chiar dacă esența ei este pur romantică.

Beethoven a compus o muzică solidă, profund gândită atât în cele mai mici amănunte cât şi în structura de ansamblu ce rezultă din acestea. Opera pianistică constituie o parte importantă a muzicii sale, ***sonatele, temele cu variațiuni, concertele*** **etc.** căpătându-şi, fiecare, deplina însemnătate şi eficacitate numai prin relația lor cu întreaga creație.

„Cele 32 de ***Sonate pentru pian*** reprezintă Noul Testament al muzicii, cel vechi fiind în această perspectivă ***Clavecinul bine temperat***". Prin aceste cuvinte îşi exprima H.



Scanned with OKEN Scanner

von Bullow admirația și recunoștința față de genialitatea tuturor elementelor compoziționale.

În toate sonatele întâlnim o gândire timbral-orchestrală, din acompaniamentul acordic desprinzându-se clar linii melodice care susțin, completează sau dezvoltă discursul muzical. Părțile lor componente, supuse unor legi armonice adaptate personalității covârșitoare a lui Beethoven, se echilibrează între ele, într-o anumită durată.

Sub aspectul tehnic, stilul pianistic beethovenian cunoaște, de asemenea, o serie de transformări: figurile rococo devin linii mai nobile și mai liniștite, figurația pune treptat stăpânire pe întreaga claviatură, iar folosirea foarte diversă a pedalei conduce la crearea unor momente cu sonorități și efecte din cele mai îndrăznețe. Dacă în primele sonate Beethoven respectă întrutotul rigorile clasicismului, începând cu op. 26 și op. 31 acesta dă sonatelor sale un caracter romantic mai accentuat, căruia îi corespunde un mod mai liber de tratare a formei, prin folosirea variațiunilor sau chiar a fugii. De asemenea, aceste sonate aduc și cele mai mari progrese în domeniul armoniei, aceasta contribuind din plin în reliefarea elementului simfonic și în dezvoltarea organică a structurii.

***Sonata op.10 nr.3 în Re major,*** cea mai grandioasă din cele care alcătuiesc „trilogia" opus 10, este alcătuită din patru părți care formează o unitate perfectă. Îmbinând armonios interesul pentru conținut și formă cu cel pentru o virtuozitate pianistică strălucitoare, ea se bucură de un rol privilegiat în planurile repertoriale și sălile de concert.

*Partea întâi* – *Presto alla breve* – este caracteristic beethoveniană prin dimensiunea relațiilor armonice și diversitatea timbrală pe care o sugerează. *Tema I* apare inițial în octave la unison și are ca punct final oprirea pe treapta a cincea.



Scanned with OKEN Scanner

Este cu totul surprinzătoare această coroană care parcă frânge brusc elanul inițial. Toată această frază nu trebuie gândită cu sunete separate și sacadate (*staccato* fiind realizat din deget și poignet) ci cu imaginea unui *legato de expresie* de la prima până la ultima notă. Astfel, sunetele vor avea continuitate și fraza în întregime va căpăta logică și suplețe.

Cele *patru note de început* se constituie în principalul motiv pe care îl vom regăsi în diferite variante în toată partea întâi. Dacă prima expunere tematică se va face în nuanța *piano*, cea de a doua (scrisă în contratimpi) va conține un *crescendo* foarte mare către *fa diez*

Scanned with OKEN Scanner

Episodul dintre cele două apariții oarecum identice ale temei întâi se bazează pe motivul celor patru note din început și este dinamizat prin apariția sextelor frânte din sopran.

S-ar putea spune așadar că, de fapt, cele patru fraze din început nu sunt altceva decât *forme variaționale ale motivului inițial,* fiecare dintre ele impunând însă o tratare diferită, într-o creștere dinamică interioară progresivă până la acel *fa diez* care se constituie în primul punct culminant al părții întâi.



Scanned with OKEN Scanner

*Puntea* nu păstrează nimic din avântul de până acum, iar prin tema proprie pe care o conține formează un contrast mai puternic cu tema întâi decât tema a doua care apare mult mai târziu.

Linia melodică simplă, liniştită şi echilibrată, susținută de un acompaniament egal şi transparent, cere o claritate desăvârşită prin folosirea foarte justă a pedalei. Pentru a putea reda cât mai fidel caracterul acesteia, se va urmări realizarea unei sonorități delicate şi profunde în acelaşi timp, cu susținerea ei dintr-o singură respirație. Doar când se face simțită foarte acut nevoia aducerii temei secundare, puntea se dezvoltă prin apariția modulațiilor şi dinamizarea celor două mâini deopotrivă.



Scanned with OKEN Scanner

*Grupul tematic secundar* cuprinde două idei muzicale. *Prima idee* a suscitat multe polemici și păreri diferite în ceea ce privește tratarea apogiaturii pe care o conține.

Scanned with OKEN Scanner

E. Fischer susține că aici este nevoie de o *apogiatură* scurtă, în unele partituri întâlnim acest moment notat cu *optimi egale*, iar în sălile de concert sau înregistrări descoperim cu totul alte interpretări. Personal, optez pentru varianta a doua, deoarece nicăieri în această parte de sonată nu mai găsim o altă apogiatură sau mordent, singurul ornament care apare aici fiind de altfel doar trilul din finalul punții. Ba mai mult, se poate emite observația că tema secundară nu este chiar o noutate, ea folosind nimic altceva decât primele patru note ale temei muzicale.

Cea de *a doua idee muzicală* a grupului tematic secundar are un caracter liric mai profund şi conține în bas acelaşi motiv inițial. Notele din sopran vor trebui tratate polifonic, cu o clară diferențiere timbrală şi cu sublinierea sincopei printr-un *sforzando* care să se încadreze în nuanța generală *piano*.

Secțiunea următoare este caracterizată de o intensă dinamizare a acestui grup tematic precum şi a unor elemente din tema întâi şi va solicita intens tot aparatul pianistic. Senzația şi sugestia tratării orchestrale este aici mai prezentă ca oricând, toată această ascensiune dinamică trebuind să producă efectul unui *tutti* instrumental.



Scanned with OKEN Scanner

*Concluzia grupului tematic secundar* este de o simplitate dezarmantă, în înlănțuiri acordice care amintesc sonoritățile unui *coral*. Pare că nimic nu s-a întâmplat şi nimic nu se va întâmpla.

*Concluzia întregii expoziții* nu este deloc zgomotoasă aşa cum ne-am fi aşteptat, ci foarte liniştită, interiorizată, caracterizată de un sentiment de resemnare şi împăcare în acelaşi timp.

Aducerea din nou în prim plan a temei I schimbă total atmosfera şi *dezvoltarea* debutează cu un acord în *Si bemol major* care dă o nouă strălucire părții I.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, toată această secțiune, destul de redusă ca dimensiune comparativ cu alte sonate, folosește ca material tematic elemente ale primei teme. O caracteristică deosebită o capătă aici acompaniamentul care nu mai deține rol figurativ, ci face parte efectiv din dinamizare. Acesta va trebui realizat cu un atac în *non legato*, cu exactitate și egalitate ritmică perfectă, pentru a putea permite suprapunerea exactă a liniilor melodice ascendente de la mâna stângă.

Toată dezvoltarea va fi susținută într-o nuanță mare, cu mici variații ale acesteia impuse de desenul melodic și va avea



Scanned with OKEN Scanner

ca punct final *atingerea acordului de dominantă cu septimă*, care pregăteşte *repriza.* Aceasta respectă legile tonale şi cuprinde toate elementele expoziţiei. *Concluzia întregii părţi* se desfăşoară într-un mers paralel ascendent de optimi a căror egalitate şi omogenitate este indispensabilă şi al căror sens conduce către cele două acorduri finale.

Scanned with OKEN Scanner

*Partea a II-a* – *Largo e mesto* – este una din cele mai profund inspirate pagini beethoveniene. Iată ce spunea Cella Delavrancea: „În acest *Largo*, măreția durerii, neîngăduința ritmurilor și blândețea motivelor melodice se înrudesc cu punctul culminant al tragediei grecești." Într-adevăr, cu greu și-ar putea găsi această parte un corespondent în creația lui Beethoven pentru pian. Poate doar în *Arioso dolente* din Sonata op. 110 să putem găsi aceleași trăiri intense ale deznădejdii și lamentării în fața destinului.

Scrisă în formă de *lied tripartit-compus*, această parte are o puternică stabilitate arhitectonică mai ales prin cadențarea finală a tuturor perioadelor. Episodul în *Fa major* apare ca o rază de speranță în cuprinsul întregii părți, însă acordurile de *septimă diminuată* care-l preced măresc tensiunea emoțională și dramatismul îndepărtat doar pentru câteva clipe. *Treizecidoimile* care apar în finalul acestei părți mediene și apoi în *coda* nu sunt altceva decât suspine ale celui supus sorții. Nici o altă parte a sonatei nu ridică atât de multe probleme: precizie ritmică, păstrarea tempo-ului unitar, varietate în timbru și atac, sonoritate profundă, susținere interioară, acestea fiind doar câteva aspecte ale unei corecte și expresive interpretări.

*În partea a III-a* – *Menuet cu trio* – pare că Beethoven se detașează total de atmosfera funebră a părții precedente, însă impresia acesteia este încă foarte puternică, așa încât începutul transmite o atmosferă elegiacă.



Scanned with OKEN Scanner

Simplitatea liniei melodice este acompaniată doar de o înlănțuire armonică în acorduri care acoperă toată măsura. Acestea, într-o omogenitate sonoră perfectă, trebuie să asigure desfăşurarea nestingherită a sopranului care are un efect relaxant după încărcătura emoțională a părții lente. Pentru a reuşi o cât mai bună independență a acestor elemente este bine ca fiecare să fie lucrat separat, apoi puse împreună cu urmărirea atentă a raportului sonor dintre ele.



Scanned with OKEN Scanner

Urmează o *a doua secțiune* care folosește procedeul secvențării, fiecare început tematic suprapunându-se peste finalul celui dinainte.

*Sforzando* care apare pe nota de început nu va avea o incisivitate foarte pronunțată, el întărind doar și dând un mic impuls sensului ascendent în care se desfășoară pasajul. Destul de dificil din punct de vedere tehnic este momentul următor în care tema inițială este ornamentală printr-un tril.

Scanned with OKEN Scanner

Acest moment se cere gândit polifonic, pe trei voci, cu păstrarea caracterelor celor două voci din începutul menuetului, la care se va adăuga în sopran trilul egal și suplu. Ca modalitate de studiu se pot face combinații de voci precum și încercarea diferitelor variante de digitații cât mai comode în vederea reliefării clare a temei.

*Concluzia* este structurată pe principiul întrebare – răspuns și prin alternarea *tonică – dominantă,* conducând către un final previzibil.

Secțiunea de *Trio* este expusă în tonalitatea *Sol major* și este o adevărată explozie de optimism, pentru a echilibra parcă pesimismul părții lente. Mersul egal și ritmic al trioletelor constituie elementul acompaniator stabil pe care se vor dezvolta toate micile extravaganțe ale liniei melodice, cu trecerea acesteia dintr-un registru într-altul, în contraste de nuanțe și diferite frazări. Cu toate acestea, ea trebuie să sune unitar, fără obstrucționări în desfășurare (posibile în momentele de



Scanned with OKEN Scanner

încrucişare a mâinilor) şi să facă o diferenţiere clară între cele două pronunţii ale începutului (*staccato* şi apoi *legato*).

*Ultima parte* – *Rondo allegro* – este străbătută în întregime de sensul interogativ al motivului iniţial, şi de suficiente momente-fantezie pe care le vom întâlni în sonatele de mai târziu.

Imperativul cel mai acut pe care îl ridică de fiecare dată apariţia acestui refren presupune *respectarea cu stricteţe a pauzelor*. Acestea însă nu trebuie considerate „tăcere în muzică" ci „muzică în tăcere", momentele de suspans create de ele fiind încărcate la rândul lor cu o tentă de îndoială.

Repetarea formulei de început nu trebuie redată identic, ci considerată un ecou al unei întrebări care îşi va găsi răspuns în partea a doua a frazei. De asemenea, *legato* cerut de gentileţea liniei melodice va fi foarte expresiv, cu rol de închegare a armoniilor, fără însă a deveni romantic.

Secţiunea cuprinsă între cele două *refrene* este mai dinamică prin apariţia *şaisprezecimilor, octavelor* şi *gamelor cromatice* din finalul ei. Aici se va impune folosirea unei tehnici de degete care să permită pronunţarea şi urmărirea fidelă a fiecărei valori, fie ea cât de mică, precum şi „colorarea" pasajelor prin detaşarea clară a sunetelor în *sforzando*.



Scanned with OKEN Scanner

Trecerea la *partea mediană* a rondo-ului se face asemenea legăturii dintre *expoziția* și *dezvoltarea* părții I, prin aceeași relație tonală *Re major-Si bemol major*. Și tot ca în partea I, acompaniamentul este viu, impetuos, și se unifică la un moment dat într-un mers paralel cu linia melodică din sopran.

După o încercare nereușită de a reveni în prim plan, motivul principal se termină brusc și în locul său găsim un alt pasaj în unison, instabil ca tonalitate datorită cromatismelor.



Scanned with OKEN Scanner

Această desfăşurare sinuoasă, plină de mister, nu presupune neapărat folosirea *pedalei de dreapta,* ci mai curând crearea unui *efect de surdină*, în aşa fel încât reapariția refrenului să aibă un caracter deschis, luminos.

În finalul rondo-ului, Beethoven aduce pentru ultima oară motivul principal într-o alternanță *major-minor*, apoi printr-un lanț de acorduri sincopate pregăteşte finalul întregii sonate. Acest final va trebui redat cu o sonoritate foarte delicată, senină, în gamele cromatice şi arpegiile finale găsindu-şi parcă răspuns toate întrebările.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

### c) Frederic Chopin

*Balada a II-a în Fa major op. 38*

Se poate spune că Arta, prin argumentele sale care-i asigură nemurirea în fața efemerei existențe a omului, îi permite acestuia evadarea în timp. În scurta sa viață, Fr. Chopin dovedește certitudinea geniului care-şi cunoaşte menirea de a transpune în creația sa substanța sincerității artistice şi autenticitatea fără de care opera de artă nu ar putea învinge timpul. Referitor la opusurile chopiniene, A Gide spunea: „Dacă muzica s-ar putea ierarhiza după gradul ei de puritate, muzica lui Chopin este cea mai pură".

Într-adevăr, compozitorul, a cărui originalitate pare a fi stimulată de noul secol, nu se sprijină pe nici un maestru şi nu este legat de nici o şcoală, în el ființa şi muzica oglindindu-se perfect, una exprimând-o pe cealaltă. Muzica parcă izvorăşte din ea însăşi şi înfăţişează manifestarea unui geniu într-un constant proces de creație. Într-o artă pur romantică, influențat de estetica franceză, Chopin reuşeşte să mențină rigurozitatea unei măsuri care asigură o proporție armonioasă expresiilor patetice ale muzicii. Fără această măsură care însoțeşte modelarea unei idei până la forma finală, inspirația ar fi devenit o improvizație, o cucerire de moment a poeziei şi nu expresia ei cea mai rafinată. Tocmai în aceasta constă paradoxul artei lui Chopin: fantezia sprijină disciplina.

Marea admirație pe care o nutrea pentru J. S. Bach, studierea profundă a operei acestuia i-au întărit indiscutabil echilibrul interior, ceea ce a dus la respectarea formelor arhitectonice, fără ca acest fapt să altereze caracterul confidențial al improvizației. Cu toate că îşi mărturiseşte sensibilitatea în fiecare pagină, Fr. Chopin păstrează severa judecată a spațiului, nedepăşind niciodată timpul cuvenit unei expresii.



Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere pianistic, toate compozițiile sale sunt scrise cu o artă perfectă și cu o cunoaștere desăvârșită a tuturor combinațiilor sonore desfășurate pe toată claviatura.

*Melodia*, în contrast cu cea clasică, este de o bogăție *diatonică* și *cromatică* unică. Ea se concretizează în fraze de mare amploare, care nu se sfârșesc prin *cadențe* obișnuite, ci prin *înlănțuiri armonice* fanteziste, cu interesante *inflexiuni modulatorii*. Astfel, Chopin lărgește sistemul clasic liniar de până la el, prin intercalarea în *cadențe* a *octavei diminuate*, a intervalului de *nonă* sau progresiei de *cvinte*. *Disonanțele* pe care le întâlnim multiplicate la infinit, lăsate uneori nerezolvate, apar ca o celulă din care se va dezvolta mai târziu muzica modernă.

În creațiile sale, Chopin pornește de la o idee pe care o duce apoi la extremele sale implicații. Fiecare *preludiu, nocturnă* sau *studiu* este o cugetare asupra unei constante *armonico-ritmice*, suprapuse unui acompaniament discret dar sever. Iată cum sugera Fr. Liszt *rubato*-ul chopinian: „Închipuiți-vă un pom pe care-l mișcă vântul. Printre frunzele lui trec razele soarelui, iar lumina aceea tremurătoare este *rubato*".

Cu toate că arta este puternic subiectivă, ea rămâne nemuritoare nu doar datorită nobleții care elimină orice element episodic din inspirație, ci și datorită puternicii sale forțe de sugestie. Doar astfel am putea desluși în irezistibilele sale pagini, nelipsitul laitmotiv al nostalgiei: nostalgia bucuriei, a patriei natale, a soartei...

***Balada a IV-a în Fa major*** nu are nici dimensiunea și nici dramatismul primei sau ultimei *balade*, însă cucerește atât prin simplitatea formei cât și prin contrastul secțiunilor care o alcătuiesc: una liniștită și meditativă, cealaltă agitată, însuflețită de un spirit de revoltă. Asemenea celorlalte trei *balade*, *măsura de șase timpi* îi conferă, pe lângă atmosfera pastorală, și un



Scanned with OKEN Scanner

*perfect echilibru ritmic* pe care se vor dezvolta toate ideile muzicale.

Apariția celei de început este pregătită de vocile mediene

care vor imprima atât tempoul cât şi formula ritmică (aceeaşi) care va însoți de fiecare dată secțiunile lente.

Această scriitură impune obligatoriu o *tratare polifonică*, urmărind şi anticipând prin diferite mijloace sonore orice *schimbare armonică*. De altfel, scheletul armonic din prima expunere a temei lirice este destul de simplu, totul petrecându-se în cadrul tonalității de bază. În nici un caz însă armonia nu va fi sacrificată ideii melodice, ele contopindu-se reciproc, aceasta din urmă căpătând de la sine un relief estompat dar în acelaşi timp fluid.

Un foarte scurt episod modulant ne transpune în tonalitatea *dominantei*, însă linia melodică îşi regăseşte expresia de început, în tonalitatea *Fa major*.



Scanned with OKEN Scanner

În ceea ce privește problemele care apar în redarea acestei prime secțiuni, principala dificultate o reprezintă realizarea notelor repetate în *legato*. La prima vedere, acest lucru pare imposibil sau foarte greu de realizat, în realitate însă este un efect care se poate obține prin atacarea celei de a doua note fără a lăsa clapa să se ridice complet și, mai ales, printr-o bună susținere interioară, care să asigure discursului muzical o desfășurare liniară.

Din punct de vedere *timbral*, fiecare voce va trebui să aibă o sonoritate proprie raportată la importanța pe care o are, iar sopranul va fi redat printr-o culoare puțin mai intensă, fără a exagera. Frazele lungi necesită o dorință profundă de a urmări și conduce linia melodică prin respirații adânci care să-i asigure acesteia continuitate și suplețe.

*Folosirea pedalei* se dovedește a fi foarte pretențioasă, stabilitatea armonică putând predispune la o pedalizare lungă, defectuoasă. Dimpotrivă, aici se cer jumătăți și sferturi de pedală, în așa fel încât aceasta să nu afecteze armonia.

Cele trei acorduri arpegiate însoțite de o apogiatură scurtă vor fi redate prin atacarea ultimei note din acord după ornament, așa încât melodia să-și continue mersul firesc.

După această secțiune lirică urmează una mult mai dinamică – *Presto con fuoco* – în puternic contrast tematic, și structural.



Scanned with OKEN Scanner

Caracterizată de *tempo*-ul rapid, de prezența *acordurilor* și *intervalelor micșorate*, precum și de alternanța arpegiilor descendente cu cele ascendente suprapuse octavelor din bas, această parte presupune stăpânirea unei tehnici pianistice foarte bune, cu o deosebită forță de atac atât în degete cât și în braț. Deosebit de importantă este urmărirea independenței mâinilor pentru a putea realiza diferențele de frazare și nuanțare.

Dacă prima secțiune era destul de monotonă ca relații armonice, aici *modulațiile* ne poartă prin tonalități foarte îndepărtate de cea inițială. Acestea, împreună cu nuanța mare



Scanned with OKEN Scanner

care predomină, duc la tratarea acestui episod cu o maximă virtuozitate pianistică şi cu o tensiune pe care numai o puternică trăire emoţională o poate oferi.

Toată această revoltă se stinge treptat printr-un *diminuendo* gradat pe o serie de game ascendente şi prin modulaţia destul de bruscă la *Fa major.*

Scanned with OKEN Scanner

Acest fragment va trebui studiat atent atât din punct de vedere tehnic cât şi emoţional. *Gamele* de la mâna stângă nu reprezintă altceva decât un acompaniament, o pedală pe care se desfăşoară coborârea acordurilor de la mâna dreaptă, prin urmare trebuie redate foarte egal şi clar, diluând treptat nuanţa, în aşa fel încât nici un sunet să nu iasă din alunecarea uniformă către revenirea tempo-ului iniţial şi apariţia celei de a doua secţiuni lente.

Din punct de vedere compoziţional, aceasta este mult mai complexă decât prima, elementul modulant nepermiţând fixarea unei anumite tonalităţi pentru un timp mai îndelungat. Deosebit de interesant este *canon*-ul care apare între vocea I şi a III-a, de fiecare dată exprimând altceva, în funcţie de culoarea şi personalitatea tonalităţii.

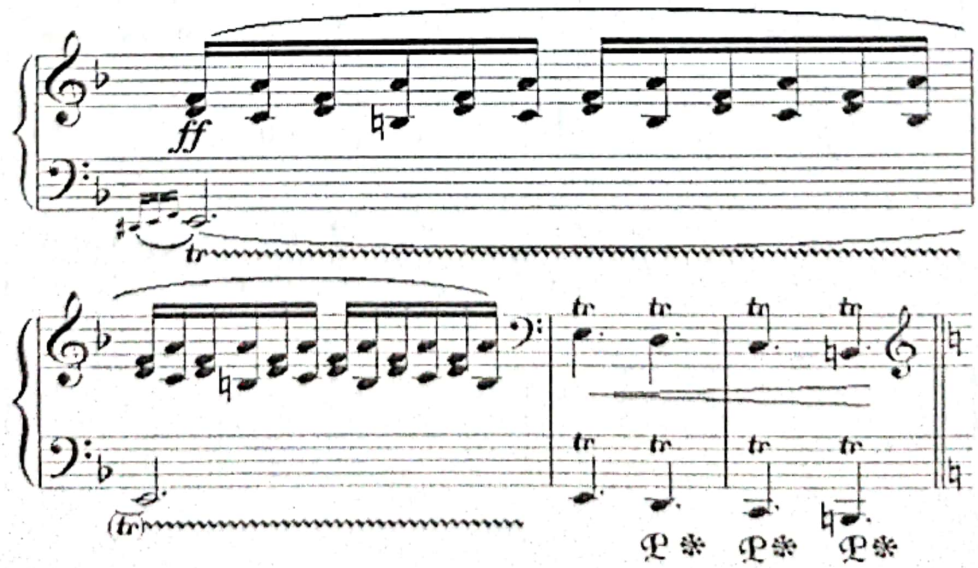
*Ascensiunea dinamică* ce urmează este însoţită, pe lângă accelerarea mişcării, şi de amplificarea treptată a nuanţei, tot pasajul conducând către măsurile în care tensiunea este maximă şi terminându-se cu un surprinzător acord în *Si major*.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Apariția bruscă a acestei tonalități cu diezi precum și intonarea temei pe suportul armonic al acordului respectiv creează un moment cu un efect aparte. Această „rătăcire" de o clipă și apoi căutările insistente ale motivului inițial cer din partea interpretului o subtilitate deosebită în sugerarea diferitelor sonorități timbrale. Deja, începând cu acest moment, totul va anticipa revenirea secțiunii mai tumultuoase care, printr-o succesiune de triluri în *crescendo*, precedă <u>*Coda*.</u>






Scanned with OKEN Scanner

Ceea ce urmează este o acumulare continuă către punctul final şi, prin scriitură şi conţinut, reprezintă punctul culminant al întregii balade. Intervale puternic sensibilizate, pasaje în note duble, accente neaşteptate şi înlănţuiri armonice cromatice conduc către un adevărat strigăt de revoltă, exprimat printr-un acord disonant.

Sfârşitul este covârşitor prin simplitatea sa şi prin puterea de sugestie a resemnării, evocând parcă versurile eminesciene „... Totuşi este trist în lume...”

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL IV

## PREGĂTIREA PSIHOLOGICĂ A ELEVULUI PENTRU MANIFESTĂRILE PUBLICE

*„Artistul este un frate al oamenilor*
*cărora are să le comunice un secret,*
*ceva pe care Dumnezeu i l-a încredințat numai lui."*
G. Enescu

În dificila şi complexa sarcină pe care o are profesorul, de a îndruma şi pregăti apariția unui elev pe scenă, intră şi cunoaşterea proceselor psihice prin care acesta trece, controlându-le şi dirijându-le cu tact şi precizie. Aceasta va contribui în mare măsură la crearea stării de spirit necesară în vederea prestației scenice a elevului. Desigur că marea varietate de temperamente şi personalități specifice fiecărui individ în parte impune, de la caz la caz, modalități diferite de pregătire psihică. Profesorul va trebui să găsească mijloacele cele mai eficiente şi adecvate momentului respectiv, să procedeze ca un fin psiholog pentru a putea determina elevul să depăşească starea de anxietate care precede orice apariție în public.

Pregătirea pentru o simplă producție, examen sau concert nu se face doar cu câteva clipe înainte, ea începând de fapt chiar în momentul în care s-a optat pentru un anumit repertoriu. Astfel, perioada de pregătire a ieşirii pe scenă devine pentru elev nu numai una de sintetizare şi perfecționare a unor deprinderi deja formate, nu numai asamblarea unor lucrări de autori şi stiluri diferite, ci şi un exercițiu de concentrare psihică asupra programului pe care îl are de susținut. Aici intervine necesitatea trecerii pe un plan secund în conştiința elevului a



Scanned with OKEN Scanner

celorlalte activități sau oricăror alte acțiuni care nu au conexiuni directe cu scopul concentrării.

Direct proporționale cu această concentrare sunt trăinicia și valabilitatea idealului artistic precum și înțelegerea responsabilității pe care trebuie să și-o asume fiecare elev în parte, în vederea momentului solistic. Dobândirea unei stări de orientare activă asupra repertoriului ce urmează a fi prezentat este rezultatul acestui proces complex, care se materializează prin prezența unei necesități imperative de manifestare artistică. Aceasta este acea „dispunere creatoare" care implică stabilirea idealului artistic pe care elevul va trebui să-l atingă, precum și modul în care acesta își va doza energia psihică volitivă, indispensabilă pentru activitatea de pregătire pur instrumentală.

Se impune aici precizarea că, în toată perioada pregătirii, elevul va trebui să fie în permanență preocupat în a-și menține o cât mai eficientă și stabilă dispunere creatoare, luând în considerație și experiențele acumulate anterior, cu prilejul altor manifestări publice. Desigur că, în funcție de felul și importanța apariției pe scenă precum și de natura repertoriului abordat, conținutul psihologic al dispunerii creatoare poate varia. Un examen sau un recital va solicita o altă stare decât o simplă producție, iar un repertoriu cântat pentru prima oară va necesita o mai intensă pregătire psihică decât în cazul unui repertoriu deja rodat.

Există însă o serie de factori perturbatori, interni sau externi, aparent de o însemnătate minoră, care pot afecta echilibrul și stabilitatea necesare acestui proces. Diferite informații asupra sălii, pianului, eventualilor concurenți sau comisiei care urmează să aprecieze evoluția elevului, pot duce la influențarea stării neuro-musculare a acestuia pe scenă. De asemenea, pot interveni diferite stări fiziologice trecătoare (migrene, răceli, crampe etc.) care duc la indispoziții sau la instabilitatea temporară a formei tehnice.



Scanned with OKEN Scanner

O foarte mare importanță în pregătirea psihologică a elevului o are reprezentarea anticipată, care constă în operația psihică introspectivă de a putea prevedea comportarea scenică. Astfel, elevul trăieşte anticipat apariția pe podiumul de concert, atitudinea şi reacțiile în fața publicului şi a instrumentului, obişnuindu-se într-o oarecare măsură cu situația în care se va afla peste un anumit timp. Cu toate că aceste reprezentări au desigur un caracter de probabilitate, ele contribuie la intensificarea dispoziției creatoare, prin aceea că măresc încrederea elevului în propriile forțe şi uzează o cantitate substanțială din efectul timorant al scenei. Nu este mai puțin adevărat însă că, odată cu fiecare reprezentare anticipativă, se consumă cantități considerabile de energie nervoasă.

Nu toți elevii însă îşi pun în perioada de pregătire astfel de probleme anticipative, ceea ce face ca apariția lor în public, însoțită de teamă, nesiguranță sau neîncredere, să se soldeze cu un eşec. De asemenea, nu orice reprezentare anticipativă poate facilita emoțional ieşirea pe scenă.

Se poate ivi, de exemplu, situația în care elevul îşi supraapreciază propria pregătire şi, drept consecință, intensitatea trăirilor anticipative este diminuată. Urmarea acestui fapt o poate constitui un eventual şoc apărut pe neaşteptate, în momentul în care pe scenă imperfecțiunea devine pentru elev o certitudine. La polul opus se află elevul care îşi subapreciază posibilitățile, consideră că repertoriul îl depăşeşte, este cuprins de teamă şi, drept urmare, consumul de energie psihică ia proporții foarte mari, epuizându-l, acesta nemaigăsind suficiente resurse nervoase pentru susținerea programului în public.

Acest proces de acomodare psihică anticipată trebuie să aibă ca efect final eliberarea aproape totală a conştiinței de problemele „regizorale" în momentul actului interpretativ, elevul apărând pe scenă într-un moment de maximă dispunere



Scanned with OKEN Scanner

creatoare, când dorința și plăcerea pe care o are de a cânta devin o necesitate. Acest deziderat, alături de concentrarea puternică asupra textului pe care urmează să-l prezinte publicului, reprezintă punctul terminus al pregătirii psihice a elevului solist. Acesta se va prezenta în public la adevărata sa valoare numai în cazul în care va dispune de o concentrare puternică, stabilă și imperturbabilă.

Obținerea acestei concentrări nu este însă un proces simplu și presupune un considerabil efort de voință precum și un antrenament susținut din partea elevului. Efortul de voință este absolut necesar pentru a putea îndepărta elementele exterioare sau interioare care pot influența sfera preocupărilor psihice curente și a menține astfel o permanentă stare de orientare activă către programul în curs de pregătire.

Antrenamentul consecvent al concentrării este indispensabil, numai repetarea sistematică a aceloraşi procese psihice putând duce la fixarea acestora în stereotipuri. Cu cât elevul se va concentra mai profund în studiul zilnic, cu atât mai uşor îşi va găsi această stare psihică necesară în momentul apariției pe scenă. Aşadar, concentrarea scenică este o problemă de obişnuință, realizată prin munca de zi cu zi a interpretului.

Cu toate că începutul unei perioade de pregătire este însoțit de un potențial psihic foarte ridicat, poate surveni la un moment dat o diminuare a interesului manifestat de elev față de program, şi aceasta datorită nesfârşitelor repetări şi insistențe, inerente de altfel dobândirii deprinderilor tehnice. În acest moment, sarcina profesorului este aceea de a căuta diferite mijloace pentru prevenirea apariției monotoniei sau plictiselii în studiu, oferind modalități diverse de lucru.

Iată câtă putere mobilizatoare poate avea un îndemn sugerat de versurile poetului american D. Kern:



Scanned with OKEN Scanner

„Nimic nu-i imposibil, mi-am dat seama
Căci atunci când sunt la pământ,
Mă ridic, scutur praful de pe mine
O iau de la capăt."

După aceste câteva considerații cu privire la pregătirea psihică a elevului, mă voi referi în continuare la alte aspecte care trebuie avute în vedere pentru o cât mai bună prestație a acestuia pe podiumul de concert.

Indiferent de natura manifestării publice în care elevul se va afla în postura de solist, profesorul are obligația de a fi prezent și de a urmări cu interes toată evoluția acestuia, având astfel prilejul de a-i verifica integral posibilitățile. Procedând astfel, profesorul va avea, de la o apariție la alta, o imagine completă și desăvârșită asupra dezvoltării instrumentale a elevului său și va putea interveni la timp, corectând (acolo unde este cazul) eventualele deficiențe ale acestuia. Unii profesori se feresc să-și prezinte elevii în producții sau recitaluri, fie datorită unor exigențe exagerate, fie datorită fricii de răspundere, ambele cauze fiind la fel de greșite și dăunătoare.

Constituind o parte componentă importantă a procesului instructiv-educativ, este foarte benefic și chiar indicat ca aparițiile în public să înceapă din primii ani de studiu. Cu cât sunt mai frecvente, aceste apariții duc la crearea unei rutine care permite elevului o acomodare treptată cu ambianța sălii de concert. În preajma evenimentului este necesar și indicat ca profesorul să-și controleze foarte atent reacțiile, comportamentul său față de elev fiind cel obișnuit, deoarece acesta, simțindu-și profesorul emoționat pentru el, își va pierde curajul și încrederea în sine, ceea ce ar putea duce la un eșec. Uneori, în funcție de moment, profesorul poate minimaliza senzația de teamă pe care o resimte elevul, fără a deveni ironic.

Apariția pe scenă trebuie să fie percepută de către elev drept o recompensă ce i se aduce pentru activitatea și



Scanned with OKEN Scanner

rezultatele obținute în activitatea sa. Astfel, elevul va fi stimulat de ideea participării în viitor la diferite manifestări artistice, știind că, după o muncă susținută și de calitate, va urma recunoașterea sa ca mic artist, însoțită de aprecierile și aplauzele publicului.

De asemenea, și poate nu tocmai lipsită de importanță, ar fi necesară recomandarea ca elevul să nu fie scos pe scenă decât în momentul în care atât el cât și profesorul simt că programul este foarte bine pregătit. Sub acest aspect este bine să se ia în considerație și faptul că o piesă recent învățată trebuie lăsată să se consolideze temeinic, orice indicație nouă tulburând mersul firesc al interpretării. Înaintea oricărei ieșirii în public, foarte utilă este trecerea în revistă a repertoriului într-un tempo rar, subliniind toate amănuntele interpretării, fără însă ca profesorul să mai facă observații care ar putea tulbura liniștea interioară a elevului și senzația de stăpânire a textului.

O mare deficiență în procesul de învățământ din școlile de muzică o constituie faptul că, datorită programului foarte încărcat, elevii au prea rar prilejul de a se asculta unii pe alții. În scopul pregătirii unei ieșiri pe scenă, este bine ca fiecare elev să-și treacă tot programul, măcar o dată, în prezența tuturor elevilor clasei, anticipând astfel în parte condițiile momentului solistic. Elevii care participă la astfel de întâlniri nu vor avea un rol pasiv ci unul activ, prin aceea că fiecare va urmări atent prestația colegului său și își va face cunoscute la sfârșit opiniile personale în legătură cu felul în care acesta și-a susținut programul. Avantajele acestor preexamene sunt evidente. Pe lângă faptul că elevii se obișnuiesc cu un public mai larg, aceștia învață să observe și să aprecieze în mod obiectiv atât interpretările proprii cât și pe cele ale colegilor lor. Pe de altă parte, își îmbogățesc cunoștințele pianistice prin audierea unor piese variate stilistic, ceea ce îi va ajuta incontestabil în abordarea și înțelegerea viitoarelor repertorii.



Scanned with OKEN Scanner

Experiența acestor audieri relevă faptul că majoritatea elevilor dispun de o necruțătoare și obiectivă critică în ceea ce privește prestația colegilor și, nu de puține ori, observațiile aduse sunt argumentate cu o maturitate și o competență de-a dreptul surprinzătoare. Aceste observații critice și autocritice, discutarea lor în prezența și sub îndrumarea profesorului au drept consecință îmbunătățirea interpretărilor, eliminarea deficiențelor și ridicarea nivelului general de pregătire și prezentare pe scenă.

Este bine ca în ziua în care are de cântat, elevul să-și menajeze forțele fizice și emoționale pentru a putea dispune pe scenă de un tonus maxim. Aceasta este o condiție esențială nu numai pentru că astfel va fi asigurată o certă reușită dar și pentru că se vor forma deprinderile folositoare pentru toată activitatea solistică viitoare.

În concluzie, rolul pedagogului în formarea deprinderilor scenice ale elevului este la început foarte mare urmând ca, în timp, în funcție de metodele folosite de acesta, elevul să se poată dispensa de ajutor în pregătirea sa instrumentală și psihică.

Scanned with OKEN Scanner

# CAPITOLUL V

## CONSIDERAȚII FINALE

„O viziune corectă şi o interpretare justă a unui repertoriu muzical implică alături de emoția trăirii sufleteşti o încredere şi o încordare a gândirii care sistematizează materialul sonor, înlăturând astfel orice tendință de aproximație în exprimarea adevărului artistic. Aceasta presupune contopirea deplină a sentimentului cu intelectul şi respectarea nemijlocită a legilor eterne ale artei: logica şi grația."

Pornind de la aceste gânduri ale muzicologului L. Barenboim, se impune precizarea că studierea unui anumit repertoriu muzical trebuie privită şi tratată cu toată seriozitatea atât de elev cât şi de profesor. Acesta, prin dezvăluirea inspirată a valențelor artistice ale anumitor piese, va reuşi să suscite interesul pentru adevărata muzică şi în cazul unor elevi mai puțin dotați cu sensibilitate şi muzicalitate. Astfel de elevi manifestă de obicei o oarecare indiferență față de materialul propus spre studiu şi datorită faptului că nu reuşesc să cunoască decât foarte superficial subtilitățile unui text muzical.

În momentul în care însă un repertoriu este pus de la început într-o anumită lumină prin exemplificarea sa de către profesor, atitudinea elevului va fi cu totul alta. Prezentându-i-se atât bogăția conținutului cât şi dificultățile de expresie ale acestuia, tânărul pianist va dovedi în final că, prin perseverență şi tenacitate, este capabil să descopere deopotrivă bucuria aprofundării unui material, precum şi dorința de a împărtăşi publicului acele frumuseți pe care le-a contemplat cu prilejul studierii unor piese care i-au devenit foarte apropiate.

Preluând de la profesorul său procedeele virtuozității pianistice, elevul va trebui să dovedească faptul că nu-şi copiază întrutotul modelul şi să-şi afirme propria personalitate



Scanned with OKEN Scanner

artistică prin originalitatea şi maturitatea concepţiei, stăpânire de sine, precum şi printr-o maximă obiectivitate în redarea pieselor interpretate. În afara unei tehnici viguroase şi a unui sunet îngrijit, în afara finisării subtile şi elegante a detaliilor, elevul solist va trebui să pătrundă în cele mai mărunte intenţii ale compozitorului, fără ca această preocupare pentru amănunte să afecteze urmărirea „liniilor mari" care ajută la tezaurizarea muzicii într-o construcţie unitară. Vin să întărească şi să susţină această afirmaţie şi cuvintele marelui muzician S. Celibidache: „Detaliile trebuiesc subordonate cu rigurozitate planului artistic general."

Interpretarea ideală a unui repertoriu trebuie aşadar temeinic gândită şi simţită, însuşită în aşa măsură încât lucrările care îl compun să poată deveni la un moment dat un bun personal al interpretului. Aceasta cere o sinceritate absolută a mişcărilor şi stărilor sufleteşti indicate de compozitor şi este posibilă doar prin însufleţirea fiecărei note cu naturaleţe şi căldură, duioşie şi vigoare, prin profunzimea şi sobrietatea gândirii, ceea ce va duce la îmbinarea celor mai sugestive pete de lumină şi umbră.

Conştiinciozitatea şi măiestria îmbinării procedeelor folosite în învăţarea unui repertoriu trebuie să-l aducă pe elev în situaţia în care acesta să se simtă pe deplin îndreptăţit din punct de vedere moral să transmită ascultătorilor intenţiile artistice ale compozitorului, ca şi cum ele ar fi propriile sale intenţii. Dacă vom deprinde chiar de la început un elev cu gândul că, doar consacrându-şi toată viaţa muzicii va avea de a face cu un material neasemuit de preţios, acesta va simţi realmente cum bucuria perceperii şi înţelegerii îi va stimula toată activitatea, iar dezvoltarea sa artistică va căpăta noi dimensiuni.

Eu am întotdeauna sentimentul că mă aflu în faţa unui miracol atunci când caut să le explic elevilor marile creaţii şi împreună, pe măsura forţelor noastre, încercăm să pătrundem în



Scanned with OKEN Scanner

adâncurile acestora, să le înțelegem legile sau să ne înălțăm până pe culmile lor. Intenția mea inițială a fost aceea de a relata mult mai amănunțit şi mai larg felul cum înțeleg să lucrez cu elevii, însă această încercare s-a concretizat doar în aceste capitole care, prin conținutul lor, au urmărit să cuprindă câteva aspecte ale problematicii generate de titlu şi să contribuie în modul cel mai modest şi sincer la întărirea convingerii că arta în general şi arta muzicală în special nu pot fi lăsate să existe la întâmplare.

Sper ca toți cei care vor citi aceste pagini să simtă faptul că am dorit ca ele să fie într-o nemijlocită legătură cu arta şi nu doar aride considerații metodice. Şi dacă rândurile mele vor fi de un oarecare ajutor celor care doresc să cunoască mai bine şi să pătrundă cât mai adânc tainele minunate ale muzicii, dacă le vor însufleți gândurile şi sentimentele, mă pot declara mulțumită.



Scanned with OKEN Scanner

# BIBLIOGRAFIE


Bălan, George – *Sensurile muzicii*
Editura Tineretului, Bucureşti, 1965

Bălan, George – *O istorie a muzicii europene*
Editura Albatros, Bucureşti, 1975

Bălan, Theodor – *Principii de pianistică*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1966

Bentoiu, Pascal – *Imagine şi sens*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1971

Bentoiu, Pascal – *Gândire muzicală*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1975

Bentoiu, Pascal – *Deschideri spre lumea muzicii*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1973

Berger, Wilhelm George – *Estetica sonatei baroce*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1981

Berger, Wilhelm George – *Estetica sonatei clasice*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1983

Breazu, Marcel – *Dialoguri despre artă*
Editura Politică, Bucureşti, 1970

Bughici, D. – *Dicţionar de forme şi genuri muzicale*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1978

Carpentier, Alejo – *Întâlniri cu muzica*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1991

Călinescu, Matei – *Cinci feţe ale modernităţii*
Editura Univers, Bucureşti, 1995

Cortot, Alfred – *Principes rationales de la technique pianistique*
Editura Sénart, Paris, 1928

Cuclin, Dimitrie – *Tratat de estetică muzicală*
Editura Muzicală, Bucureşti, 1933

Delavrancea, Cella – *Trepte muzicale*
Editura Eminescu, Bucureşti, 1985




Scanned with OKEN Scanner

Denizeau, Gerard – *Să înțelegem și să identificăm genurile muzicale*
Editura Meridiane, București, 2000
Eco, Umberto – *Limitele interpretării*
Editura Politică, Constanța, 1996
Gieseking, Walter – Așa am devenit pianist
Editura Muzicală, București, 1967
Golea, Antoine – *Muzica din noaptea timpurilor până în zorii noi*
Editura Muzicală, București, 1987
Honneger, Arthur – *Sînt compozitor*
Editura Muzicală, București, 1966
Honneger, Marc – *Dictionaire de la musique*
Editura Bordas, Paris, 1979
Iorgulescu, Adrian – *Timpul muzical, motive și metafore*
Editura Muzicală, București, 1988
Kogan, C.M. – *La porțile măiestriei*
Editura Muzicală, București, 1963
Lavignac, A. – *Encyclopedie de la musique*
Paris, 1913 – 1931
Nemescu, Octavian – *Capacitățile semantice ale muzicii*
Editura Muzicală, București, 1983
Neuhaus, Heinrich – *Despre arta pianistică*
Editura Muzicală, București, 1960
Niculescu, Ștefan – *Reflecții despre muzică*
Editura Muzicală, București, 1980
Petru, Ioan – *Perspective logice*
Editura Junimea, Iași, 1987
Popescu, Titu – *Arta ca trăire și interpretare*
Editura Facla, Timișoara, 1982
Prokofiev, Serghei – *Autobiografie*
Editura Muzicală, București, 1960
Rapin, Jean Jacques – *Să descoperim muzica*



Scanned with OKEN Scanner

# CUPRINS

Cuvânt introductiv / 5

CAPITOLUL I
Relația profesor – elev în perspectiva abordării unui repertoriu / 7

CAPITOLUL II
Metodologia atribuirii unui repertoriu / 15

CAPITOLUL III
Metodologia studierii şi finisării unui repertoriu / 21
1. Generalități / 21
2. Primul eşantion de repertoriu / 27
*a)* Domenico Scarlatti
*Sonata în Fa major*/ 27
b) Wolfgang Amadeus Mozart
*Sonatina vieneză nr. 6 în Do major* / 33
3. Al doilea eşantion de repertoriu / 54
*a)* Johann Sebastian Bach
*Preludiu şi Fugă în la minor* / 54
b) Ludwig van Beethoven
*Sonata în Re major op. 10 nr. 3* / 66
c) Frederic Chopin
*Balada a II-a în Fa major op. 38* / 84

CAPITOLUL IV
Pregătirea psihologică a elevului pentru manifestări publice / 94

CAPITOLUL V
Considerații finale / 101

Scanned with OKEN Scanner

Mihaela Spiridon începe studiul pianului la vârsta de şapte ani la Liceul de Artă din Bacău, sub îndrumarea profesoarei Delia Bălan şi a maestrului Ovidiu Bălan, iar în anul 1985 absolvă Conservatorul "Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, secţia pian principal, la clasa maestrului Gabriel Amiraş. Îşi începe cariera didactică, prin repartiţie, la Şcoala Populară de Artă din Piatra-Neamţ, din anul 1990 transferându-se la Liceul de Artă din aceeaşi localitate, ca profesor de pian. În anul 1999 obţine, prin concurs, titularizarea la Academia de Muzică "Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca în funcţia de lector universitar, specializarea interpretare muzicală - pian principal, în prezent fiind cadru didactic la Facultatea de Muzică Piatra-Neamţ.

Susţine concerte şi recitaluri individuale sau camerale pe scene din Bucureşti, Craiova, Cluj-Napoca, Constanţa, Braşov, Târgu Mureş, Ploieşti, Focşani, Botoşani, Râmnicu Vâlcea, Sibiu. Este componentă a duo-ului pianistic "Capriccio", ansamblu cu care a concertat în România, Italia, Slovacia, Bulgaria şi Republica Moldova.

Pianist corepetitor cu experimentată şi bogată activitate, este invitată, în această calitate, la diferite cursuri de măiestrie conduse de Aurelian Octav Popa, Sanda Crăciun Popa, Eleonora Enăchescu (România), Gernot Winishofer (Austria), Anton Niculecu (Germania), Sherban Lupu (Statele Unite ale Americii) precum şi la Concursul Internaţional de Pian "Citta di Cantu", Concursul Internaţional de Vioară "Viotti" - Valsesia, Concursul Internaţional de Vioară "Rodolfo Lipizer" - Gorizia şi Concursul Internaţional de Canto "Umberto Giordani"- Foggia din Italia.

Manifestă o intensă preocupare pentru îndrumarea tinerilor muzicieni, discipoli ai săi fiind laureaţi la importante competiţii naţionale şi internaţionale, absolvenţi sau studenţi ai universităţilor de muzică din România, Grecia, Germania, Norvegia, Marea Britanie, Franţa, Elveţia şi Italia.

Este doctorand în Interpretare muzicală, iniţiatoarea Concursului Internaţional de Pian "Carl Czerny" şi director artistic al Fetivalului Internaţional "Vacanţe Muzicale la Piatra-Neamţ".

ISBN 978 978-973-7979-42-1

Scanned with OKEN Scanner